文化百科丛书

梨園快語

周桓 著





文物出版社

文化百科丛书

收藏拾趣
梨园快语
雷动星流
古城追忆
兰汤沐芳
北京礼俗
天下洪洞
街巷雅趣
俚语言情
养生养气
天涯芳草
天桥碎语
六朋画事
宗臣史家
书林片叶
点睛成龙
书人书札
花信东风
琴韵流水




文化百科丛书
梨园快语
周桓著
文物出版社

封面设计　张希广
责任印制　陆　联
责任编辑　崔　陟

图书在版编目（CIP）数据

梨园快语 / 周桓著 . - 北京：文物出版社，2004.3
（文化百科丛书）
ISBN 7 - 5010 - 1562 - 7

Ⅰ. 梨…　Ⅱ. 周…　Ⅲ. 戏剧-艺术评论-中国
Ⅳ. J805.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字（2003）第 110253 号

梨　园　快　语

周桓　著

文 物 出 版 社 出 版 发 行
（北 京 五 四 大 街 2 9 号）
http://www.wenwu.com
E-mail: web@wenwu.com
北京美通印刷有限公司印刷
新　华　书　店　经　销
850×1168　1/36　印张：8.5
2004 年 3 月第一版　2004 年 3 月第一次印刷
ISBN 7 - 5010 - 1562 - 7/J·539　定价：18 元



梨园群星

这张摄于上个世纪初的合影，实属珍贵。前排左二为京剧泰斗余叔岩；左三为“四大名旦”之一尚小云；左四是艺术大师梅兰芳；右二为剧作家齐如山；后排左二为著名京剧表演艺术家李万春。



梨园三姐妹：十八岁的吴素秋、李再雯和十四岁的魏喜奎。



梅兰芳早年剧照



侯喜瑞剧照



本书作者和侯喜瑞在一起



梅兰芳在《宇宙锋》中饰赵艳蓉



梅兰芳在《贵妃醉酒》中饰杨玉环



关肃霜早年便装照



张馨月北京首场演出，与其母评剧艺术家刘叔芬



荀慧生便装照

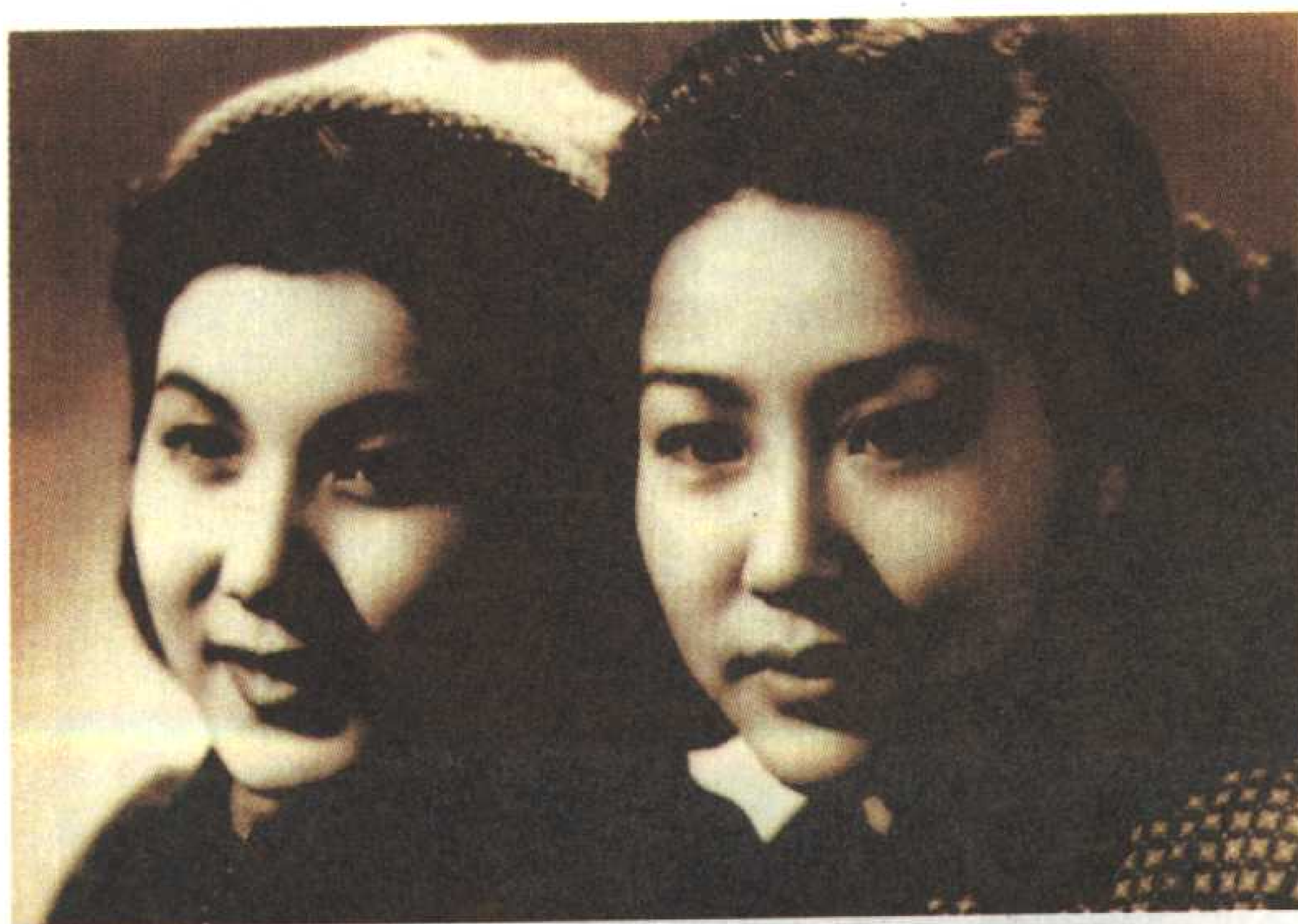


荀慧生剧照

（上）魏喜奎和侯宝林夫人王雅兰（中）
（中）魏喜奎在抗美援朝前线（1952年）
（下）魏喜奎和新凤霞（1952年）












佛



（上）李万春在《华容道》中饰关羽

（左上）李万春早年剧照《挑滑车》之高宠、《打虎》之武松

（左下）李庆春在《智激美猴王》中饰猪八戒







（上）张馨月在《女斩子》中饰樊梨花

（左上）毕谷云《绿珠坠楼》剧照

（左下）毕谷云、云燕铭、吴素秋、秦友梅同台演出《四五花洞》



孙明珠在《昭君出塞》中饰王嫱



马玉璋和张馨月合演《霸王别姬》



张馨月在《游龙戏凤》中饰李凤姐



梅葆玖、姜凤山同收张馨月为徒



唐力勇在《闹天宫》中饰孙悟空





纪念李万春诞生九十周年、逝世十五周年宣传品





纪念吴素秋八十大寿演出宣传品



纪念言菊朋下海八十周年演出宣传品

有话就得说

大家都知道有这么一句话叫“演戏的是疯子，看戏的是傻子”说的是演戏和看戏的事情。真是这样，演员在台上要忘掉自我，喜笑怒骂，尽情地发挥着自己的专长。由于戏剧的表演本身就带有相当程度的夸张性质，所以是“疯”态毕现。观众呢？有些很是着迷，看着看着就进戏了，明明知道是假的，还要跟着掉眼泪，多多少少有点儿冒“傻气”。还有一句话叫“外行看热闹，内行看门道”，这是说看戏的事。其实大多数的人在一定程度上，都是“外行”，看戏嘛，就是图个消遣，放松一下。可是也有些人较真，或者说叫阵，看了戏不算完，还要说道说道，这种人肯定是内行，看出门道来了，你不让他说都不行。北京京剧院的周桓先生就是这么一位，看了戏要说，说了不算完，还要写，一写准见报。二十多年了，他说戏的文章剪下来贴了有 20 本 400 多万字，真

叫人佩服。

周桓先生说戏，可是有理有力，都能说到点子上。他的文章行文简洁，有见解，大致可分为几类，一是评论演员的演出；二是点拨一些“诀窍”，使更多的人了解戏剧；三是挑毛病了，从剧本的结构到某句台词，甚至演员的装束、举止，无不涉猎。我觉得他的文章里，最难得的就是这一点。他是个快性人，眼睛里绝对不揉沙子，所以他的这本书，我就给起了个名字叫《梨园快语》。

我和他接触很长时间了，他的文章是必读的，平时直接听他讲述的机会更多，那真是几句话就是一篇文章。比如他在看过京剧《玉堂春》后，对一句台词就有看法。剧中人苏三在大堂上有这么一句词：“我与他露水夫妻有什么情?”周先生觉得大为不妥，他对我说，那里的“他”是谁，是王公子啊！他一去多年没音信；“我”是谁? 是苏三。一个受迫害的弱女子。苏三一直对王公子情深如故，而王公子说不定怎么着呢? 如果说我和他无情，就是苏三的责任了，如改成他与我，就把两个人的地位和对感情的把握程度，再清楚不过地表现了出来。对他的话，我深为赞同，他可不是

鸡蛋里挑骨头，而是对剧情了解深刻，对人物的内心世界了解更是体察入微，所以才能有这样的论述。如果仅仅是看热闹，根本不会动这番心思的。

现在有的人为了“真实”，对传统戏戏词随便改动，结果是弄巧成拙，不伦不类。周先生对此有自己的看法，他认为该改的一定要改，不能随便乱改。他不止一次地对我说，在《二堂舍子》里，刘彦昌的儿子沉香打死了大官的儿子秦官保，本来有这样两句唱：“打死了别家子不大要紧，打死了秦官保父不能担承。”后来京剧大师言菊朋改成“慢说是打死了秦官保，就是那庶民子父也不能承担”。这事情过去多少年，可周先生经常说起，他说：“这才叫清官呢！”的确，这样一改，刘彦昌的人物形象马上就完美了。

由于周先生是文章大多是发表在报刊上的，因此以“千字文”居多。别看文章短小，可道理都挺深刻的。比如《进戏才能演好戏》《名家扬长避短》《哪儿的月亮圆》《关于〈赵氏孤儿〉的公案》这些文章都具有知识性和可读性。对于不太了解戏剧的朋友来说，这些文章就是手指头，只需一点。那窗户纸也

就破了，还有一些文章是说老一辈艺术家的逸闻，像《李万春"斩子"》《关肃霜误改戏名》《谭鑫培加戏码》等，因为隔行如隔山的缘故，有些还真是鲜为人知的呢！今天我们把这些文章集中起来，编成这本《梨园快语》，请大家在这里过足戏瘾。也许有人觉得排列比较凌乱无次序，这里还要解释几句，排列是有序的，基本以发表先后为序，这样可从中看出周先生对戏剧认识不断发展的过程，是一道非常清晰的进展轨迹。

您别说，光有演戏的和看戏的还不热闹，非得再有周先生这样说戏的，才算完整呢！在演员和观众之间，起到沟通和联络的作用。这样的人一旦多起来，演戏的人带劲儿了，看戏的人也就过瘾了，戏剧的复兴也就不是什么空谈了，那如果我们还担心什么低谷、低潮的，肯定就是杞人忧天了。

周先生不但是个说戏的人，而且还是戏剧活动的积极组织者。他经常用自己的工资、稿费，举行一些纪念活动，比如丑角专场、庆祝澳门回归、纪念李万春逝世 15 周年、纪念魏喜奎创演奉调大鼓、北京曲剧 50 周年、纪念《讲话》发表 60 周年、祝贺吴素秋 80 大寿，以

及纪念言菊朋下海80周年专场、票友举办专场演出等等。一旦有这些活动，您就会发现，他会比台上的演员还忙。演员总有个上下场，他则跑前跑后，演出前和来宾打招呼，安排就座；开演后观察演出效果，收听观众反映，一刻也不消停。举办一次活动，对于年过70的周先生来说，谁也不知道他有多么疲劳。但是有一点是可以肯定的，那就是疲劳完全被成功的喜悦取代了。

周先生可不仅仅是做小文章的人，他是编剧，好几个大剧本都出自他的手，像曲剧皇后魏喜奎晚年演的《巧团圆》《方珍珠》等；他还多有著述，像李万春的回忆录《菊坛竞渡》等都是出自他手。他还善写丹青，是个多才多艺之人。

总之，周桓先生是个热爱生活的人，是个热爱艺术的人，而且是个心里存不住事，有话就要说的人。

在本书的最后加入张辉先生《离而不休的老人》和赵纪鑫先生《梨园耕耘孺子牛》二文，权为后记。通过这两篇文章，我们可以更全面地了解周桓先生，也进一步为他执著的进取精神所感动。

崔陟　癸未年小雪日于旧北大红楼

目　录

临场“救”戏传佳话

演员长年在舞台上演戏，偶然出点错，也难苛责。不过艺术造诣深、舞台经验丰富的人，出了错，可以补回来，瞒过观众的眼睛和耳朵。

有一次梅兰芳演出《贵妃醉酒》，当他把高力士的帽子戴在自己的凤冠上，唱到“冠上加冠”时，偶一大意，帽子突然滑落到台上。这时如果自己弯腰去拾，必定招致观众哄笑，甚至引起喝倒彩。梅兰芳没有自己去捡，而向扮演高力士的萧长华做了一个手式。萧长华机警地念道：“娘娘，您的帽子掉到那儿啦！”梅兰芳随之以醉步奔向帽子，高力士将帽子捡起来，呈给了娘娘。两位有火候的演员，把这一漏洞补得天衣无缝。事后，有些观众称赞这些动作加得好，更充分地表现了杨贵妃的醉态。

荀慧生有一次演出《红楼二尤》，演到王熙凤借秋桐之手害死了尤二姐初生的婴儿，尤二姐唱那段“二黄原板”，唱到第五句“诉不尽心内的苦珠泪难忍”，一时失神，把最后一句唱词忘了。他灵机一动，赶紧把已死的婴儿抱了起来，唱道：“想必是我的儿他……他又要复

生!”算是把这句补上了。事后很多熟人都说他这句词改得好，更充分地刻画出尤二姐遭受迫害后的神经错乱。他自己也觉得这临时诌出来的词比原词还生动，从此就按这句唱下去了。

近年，北京京剧院中年名丑黄德华，与“郝（寿臣）派”名净马永安演《法门寺》，演到“大审”时，黄德华扮的贾桂，有在大堂上倒地撒娇的表演。贾桂怀里装着他向县官赵廉索贿得到的银子，黄德华一时不慎，银锭掉在台上。自己发现之后，稍加思索，认为不能捡；一捡，就说明戏里本不该掉。他找机会向扮演刘瑾的马永安使个眼色，马永安领会其意，以手向银子一指：“这是怎么回事?”黄德华做吃惊状，尴尬地把银子捡起，羞涩地揣回怀里。观众也都以为他们是在这儿加了戏。戏后，黄、马二位都觉得这么演反而深刻，也就沿袭下来了。

演员在台上思想不集中、大意、失神，或功夫不过硬，在舞台上发生事故，是不可取的，要认真加以避免。可事故发生后，能把漏洞补上，使戏正常演下去，也是难能可贵的。这种随机应变的本领，是从丰富的舞台经验中得来的。

严肃与轻率

过去，演员大都能严肃认真地对待演出。而且有些人极端重视、极端负责。据说早年京剧界有位叫张黑的名武丑，每次演出前几个小时就到后台，找个僻静地方，把当天要演的戏，连念带作，反复复习，培养情绪，进入角色。与梅兰芳大师配戏多年的著名小生姜妙香，从演出当天一清早，就把精力集中在当晚自己要演的角色上。号称“鼓界大王”的刘宝全，也是演出前几个小时就进后台，在一个旮旯，闭目养神，熟悉台词，跟谁都不说话，直到把自己这场唱完了，才与来访者亲切交谈。

过去的戏曲班社，对关羽这个人物尊崇备至，奉若神明。舞台上不准提他的名字，只能自报“汉室关”或“关某”。扮关羽的演员，必须事先沐浴净身，绝对不许吃葱、蒜，不许说脏话脏字。扮戏前后，都得持特别严肃的态度。这虽有迷信色彩，却使演员有静心专注的精神。类似以上的做法，演出的质量当然高，台上不易产生漏洞。

目前有些演出单位的后台，乱乱哄哄，有如茶馆酒肆。不仅基本上没有人

培养情绪，事先进入角色，有些人在台侧候场时仍在不住地闲谈家常。个别伴奏人员，甚至在台上一边工作，一边以耳塞听球赛的广播。个别青年演员，化妆草草了事，临近自己上场前十多分钟，才匆匆赶到后台，不洗脸，不打底彩，直接往脸上抹油彩，三下五除二，就把妆化“好”了。可是卸了戏装，改换便装时却仔仔细细、一丝不苟。吹风、拢头、对镜端详、不厌其烦。演古装戏，腕带手表，甚至把手上的表掉在台上的事，也曾发生。至于不顾人物身分、时代背景，一律蓄长发，更是存在戏曲、电影、电视剧里的普遍现象。这是无政府主义思潮的后遗症，如不急起纠正，会使我们的戏曲艺术遭受严重的损害。

前辈名宿马连良，要求一台戏里的大小角色，人人四白（护领、小袖、水袖、靴底）；三光（颈发、鬓角、胡须）。特别显得干净、精神，有艺术的美。这是值得提倡，应该让它广为流传的。

进戏，才能演好戏

已故著名京剧表演艺术家侯喜瑞先生，十多岁时，向有活曹操之称的黄润甫先生学戏。第一出戏学《群英会》的

曹操，只一个拿着书的出场，一连走出七遍，老师都没有通过。最后黄老师问他："你手里拿的什么书啊？"侯喜瑞答不出来。老师说："这你就是没进戏，你连曹操看什么书，想什么事，都没细想，你怎能演得出来，你还能成戏里的曹操吗？"随后告诉他，拿的是《孙子兵法》，曹操这个出场是正在根据书上说的，琢磨跟孙权、刘备打仗的事等等。黄老师经常跟他说："切记住，你来（扮演）什么活儿（角色），上得台去，你就得变成那个人才成。不用管跟谁一块儿唱，你只要进了戏，准能把戏唱好，也就能把听戏的带进戏里头去。"

向有国剧宗师之称的杨小楼先生，一次贴出《连环套》的报子（广告），临到演出的当天，扮演窦尔墩的演员因故不能唱了。正在着急之时，杨先生的女婿刘砚芳推荐由侯喜瑞来顶这个活儿，杨先生同意了，可是年轻的侯喜瑞却矛盾重重。那时他刚从"富连成"科班出科（毕业）不久，搭班演戏中，还没有演过重头戏。现在居然要在大轴戏里，和名望那么大的国剧宗师唱"对儿戏"，他既高兴，又心惊。

当天晚上，侯喜瑞在后台毕恭毕敬

地请求杨先生多照顾，可是到了台上，他再不想别的，一心一意地钻到角色里去。用他自己的话说：“心里想的都是这出戏，把杨小楼、侯喜瑞全扔在脑袋后头啦！”这样，他真的把有戏的地方全演出来了，无论唱、做、感情都真实深刻。当年黄润甫老师唱这出戏时，有几处固定能“要下菜”（得到喝采）的地方，他也都得到一片掌声。

杨先生对这个初出茅庐的小伙子十分满意。戏散了，来到后台，拍着他的肩膀说：“真不赖！”又问他：“你这出是跟谁学的？”及至听了侯喜瑞的回答，才恍然大悟地说：“那就难怪啦！”接着说“你师傅说得一点不错，唱戏的非得进戏，才能把戏唱好！”后来，侯喜瑞先生教学中，也特别强调“进戏”。

北京剧坛的“面子”与“里子”

物，以稀为贵。近些年来，北京戏曲方面的新品极少；新品中的上品，更是凤毛麟角。曾经有人以一首“打油诗”形容这种情况，曰：“跑不完的《红鬃烈马》，贺不尽的《龙凤呈祥》；四郎长年去《探母》，三娘久战《扈家庄》；白蛇

屡屡《盗仙草》，妙常常常奔《秋江》；贵妃不断《醉酒》酿，天女经常《散花》忙；填不满的《三岔口》，吃不饱的《美猴王》。”近些年来，又在几个小剧场把传统名剧切段来卖。仿佛吃鱼，去掉头尾，只吃“红烧中段”。《霸王别姬》只演虞姬舞剑，不上霸王；《拾玉镯》，只演孙玉姣刺绣、轰鸡，不上媒婆；不论《闹天宫》、《十八罗汉斗悟空》，都只是美猴王与青龙、白虎三个演员上场。如此这般，说是为适合外宾需要，其实不论中外，老观众都觉得不能过瘾；新观众一律难于看明白。一位美籍华人戏曰：“如今演得不是‘样板戏’了，是‘样品戏’！”

再则是有些不学无术、不会编戏的，把自己列入剧作家里，鱼目混珠。却又不想做艰苦的工作，付出心血、汗水，而是投机取巧，走捷径。把前人名作拿来改头换面，以狗尾续貂。之后再打着前人名作的牌子拿出来蒙人，只不过署名换成自己的。前些年，为此曾出过一笑话：法国大使馆接待法国代表团，来宾提出看看我国的传统名剧。翻译人员从报纸上的广告里，找到一出由“尚（小云）派”弟子主演的“尚派”名剧，

一干来宾听过介绍，乘兴而观。但越看越觉得不对劲儿，便问翻译人员：“为什么舞台上演的，跟你介绍的不一样？”翻译人员一时语塞，来宾说：“你们正在打击假冒伪劣，这是不是也在该打的里面？”近时有个剧团把人民艺术家老舍先生的话剧，用戏曲形式演出，却又不尊重原作，而以狗尾续貂之后，打着“改编创作”的字样问世。作者另署别的名字。把不同概念的改编与创作，愣捏在一起，目的便是混淆视听。这样的新品，经不学无术的人为之抬轿子，唱赞歌，尽管看过的人大摇其头，甚至骂街。从传媒上看，似乎红极一时。尽管有些鼓吹者出于不了解老舍的原著，有些是由于某种原因不得不昧着良心说话，宣传的仍然是老舍的原话剧里的内容，歌颂的还是老舍先生和他几十年前的著作，只不过不提这位人民艺术家了。

应该看到，北京近时仍有好的新品和好的演出。“七·一”以前，喜迎香港回归形成高潮，到处举办与此有关的活动。其中北京军区战友京剧团演出的《香江泪》，便是一出硬里子，经该团剧作家张志高与刘星二位，凭仅有的历史素材，仗着功力编成故事、写成剧本的

好戏。据几十年前编写《南京路上好八连》的几位作家介绍，仅从搜集到的素材编出故事，就用了三个月的时间。想来张、刘二位也经过如此艰苦的构思。这出戏从剧本上看，其好处，在思想性上是给人以爱国主义的启迪、教育。尽管香港回归祖国，是洗雪百年国耻的大事，有些缺乏历史知识的人却不以为然，只认为是把原来由英国管辖的地盘，收回由我们自己管。甚至还有人认为：由我们管不一定比英国管好！使有这种思想的人了解一百年前，当地民众不惜牺牲，毁家纾难，浴血抗英，保家卫国的历史，更有必要。在编剧技巧上，则有“皮薄”、“肉厚”的优点：即开门见山，直捷进入正戏，从开始就把观众吸引住；又以对比的手法，增强戏剧的感人力。以乾隆皇帝无视英美的煊赫，对比道光皇帝屈服英人的懦弱；以邓、廖两族捐弃前嫌，一致抗英的壮举和两广总督谭仲麟尚存民族气节，敢于在英人面前回护抗英领袖，在慈禧太后面前据理陈词等；对比慈禧太后无视国家主权、领土和民众意愿，面临奇耻，无动于衷，还有心看戏取乐。处理这一情节时，穿插演唱《卖马》把演员拉入此戏中，以谭

仲麟，慈禧太后和戏中的秦琼三个人，以卖马为内容的联唱点题，从内容到形式，都可谓神来之笔，这是一出“戏保人”的戏，却又是“人”也在“保戏”。导演和演员各方面设计，同样采用既出新，又不排斥传统程式的手法。主要演员杨燕毅、朱宝光、张萍、刘莉莉，分别为“裘”、“马”、“张”、“李”四派的传人，他们没有拘泥于本派程式，而是按照剧中人的需要，设计唱、念、表演，演出了人物，演出了感情，又从某些唱腔中表现出这个流派的某些特色。这可以说是近些年来不易看到的一出编、导、演三者都属上乘的成功新作，已经得到内外行广大观念的认同。

“七一”之前，举办的各种类型的喜迎、欢庆香港回归的综合演出专场中，由北京市艺术研究所与魏喜奎艺术发展促进会举办的京、梆、评、曲艺术家喜迎回归演出，可算是一场物美价廉的专场。这场演出，包括北京地区的四种艺术形式：北京河北梆子“梅花奖”得主刘玉玲，以演《八女投江》闻名的齐齐哈尔市评剧团领衔主演刘淑芬和曲艺曲剧艺术家魏喜奎的高足那欣，分别以梆子、评戏和“魏派”独有的奉调大鼓，

演唱魏喜奎女士遗作《喜迎香港回归》唱段。最后由风雷京剧团老团长，原主演张宝华领衔演出新发掘出来的传统名剧《剑峰山》。这是一出濒临失传的“黄（月山）派”名剧，唱、念、做、打繁重。张宝华以近七旬之高龄，显示出过硬的“四功”。开打中的一个高难度的“肘棒子”，起得高、落得轻，犹见功力。扬振刚、郎石昌、方元元、张馨月等其他主演，也都演出人物特色，发挥出唱、念、做、打的好功夫。

这场戏演过之后，许多观众迟迟不肯退场，纷纷询问：“什么时候还演?”“什么时候能从电视里看到?”听主办人说：“今天的戏，是我们自己办的，电视上不可能播”。许多人深深感叹：“这么好的戏，不能在电视里播，让更多人看到，太可惜啦!”有些人听主办人说，这场戏用了不到一万元，如果请电视台来录，再用这个数，也不一定够时无不惊讶地说：“这可是一台物美价廉的演出!”的确，这是一场物美价廉的演出，其原因之一，便是没有索要高价，但不一定有高质的歌星、笑星。不像一位从工人转成笑星的，有人请他一同当主持人，说一场给他一万元。他竟回答：“我长这

么大，还没听见过这个数儿，我的出场费至少三万!”如此说来，这场演出费，只怕买不下他一个“中段”来！其二是主办单位和所有参与筹备的人员，都不取报酬。不像那些大型演出，只会务费就要用去大笔款项。连最基本的工作人员，也如《玉堂春》里的崇公道所说："还弄双草鞋穿呢!”由此看来，戏曲若求真正振兴，必须有做实事的精神、艰苦朴素的作风。绝不能有那些华而不实、哗众取宠、粉饰弊端的举动!

漫谈猪八戒

猪八戒，在广大群众心目中，是个活泼、可喜、逗人发笑的艺术形象。戏里的猪八戒，又比书里更有立体感，更为广大群众所熟悉。

猪八戒从书中到戏里

猪八戒，这种艺术形象，是在我国古典神话小说《西游记》里产生的。按书上说，他是天庭里的天蓬元帅，由于蟠桃会上吃醉了酒，闯入广寒宫，戏要嫦娥，犯了天上的纪律，被贬下天庭、来到人间。可是却错投了猪胎，才成了这个样子，实际上也就是个猪脸人身的猪精。只因他保着唐僧往西天取经，唐

僧收他为徒，才有了这“八戒”的名字，表示不吃五荤三厌，去掉凡心俗念，严守戒律的意思。

小说里，尽管猪八戒是个猪精，长嘴，大耳，身上滚瓜溜圆，大腹便便，走路蹒跚，贪吃好睡，没紧没慢，还总有点儿想媳妇，打算组织个家庭，过舒服日子。可他却善良、憨厚、风趣、可爱。看过小说的人，都会对他留下深刻而良好的印象。

《西游记》，是早就脍炙众口的小说，它的故事情节，可以说老幼咸宜。于是以这部书为题材的戏曲便层出不穷。猪八戒的形象就与大名鼎鼎的、下敢闹地府、上敢闹天宫的齐天大圣一同活跃在戏曲舞台上，深印在戏曲观众的脑海里。凡是表现唐僧西天取经的戏，几乎出出有猪八戒上场，而且很多戏里，他的“活儿”还很重，成为戏“胆”，得由主要演员扮演。《高老庄》，是演猪八戒出世的戏，猪八戒当然是剧中主人公了。此外《五壮观》、《通天河》、《女儿国》、《盘丝洞》、《智激美猴王》等戏里，猪八戒也很重要。《盗魂铃》、《撞天婚》中的猪八戒，更是主角，唱做十分繁重。

猪八戒的行当和表演特点

猪八戒，在戏里，是个风趣、滑稽、言谈举止逗人发笑的人物，应该由丑角扮演。但并不是所有丑行演员全能胜任的。因为戏里的猪八戒大都有大段繁重的唱。《盗魂铃》、《撞天婚》更是全靠唱工，以唱取胜，演员必须有好嗓子。所以这个角色，除由丑行担任以外，生行、净行也能演。猪八戒在戏中，还应该开打，最好兼有翻打跌扑的功夫。因此也有以武生、武丑扮演的。

早年，著名老生、谭派老生艺术的创始人谭鑫培老先生，即以老生行扮演猪八戒，首创演出《盗魂铃》。后来的老生名演员王又宸、李盛藻、李宗义等，以及南方的李瑞来都演此戏。著名武生演员、兼演文武老生的李万春也演此戏。净行扮演猪八戒的，过去有王永昌、陈富瑞，近年的老生于世文和北京风雷京剧团的郝德耀，也都是有一定名望。丑行扮演猪八戒，享名的，早年有杨四利、小奎官，后来有张永禄，演来都有特色。李万春之弟李庆春，则以净行兼武丑扮演猪八戒，并且自创一派，独树一帜，被公认为舞台上的标准猪八戒。他与其兄在《智激美猴王》、《真假美猴王》等

戏中，分别担任猪八戒、孙悟空的角色，互相衬托，两相呼应，演来异常精采，可以称为双绝，叹为观止。

说到猪八戒的行当，还有一个小插曲。早年，谭鑫培、杨四利两位都常演《盗魂铃》。谭鑫培是唱老生的，过去也唱过武生，嗓子好，也有武功，杨四利是唱丑的，武功好，嗓子也好。他们两位的《盗魂铃》，都极受观众欢迎。这出戏里，猪八戒有个非常讨俏的地方，是杂学唱，不用管是哪出戏里的，只要唱腔好听，唱来有特色，都可以搁在这儿来唱，观众得以尽情欣赏，大饱耳福。因此他们两位，只要一贴这出戏，准得客满。可巧有一天两位不谋而合，在同一晚上都贴了这出戏，而且演出的剧场相隔不远，这就打了对台。于是两位在演出中各展绝技，比每次都唱得多，还更卖力气。看戏的观众真是来着了，大过戏瘾。谭鑫培的唱，当然能够压倒对方，可杨四利并不示弱。最后，杨四利抛出了“煞手锏”，在下场门前头码起四张堂桌，猪八戒轻身而上，竟从四张桌子上翻了下来，赢得暴风雨般的掌声。杨四利这手翻高，成了这出《盗魂铃》中的绝技，传为美谈。后来，李万春演

这出戏，增加了当场绘画。猪八戒在学唱《御碑亭》的“王有道提笔泪难忍”的唱腔中，提笔挥毫。这一段唱唱完了，一张写意的彩色牡丹画成，神完势足，栩栩如生，又成为一时佳话。由此看来，作为一个演员，不应该满足于把前人的艺术学下来，而应该不断发展，不断创新，追求“一招鲜”的做法，是值得提倡的。当然还不能只满足于一招而已。

猪八戒的表演要有它自己的特点。猪八戒肥头大耳，脸上黑黝黝的，身上只能穿黑色的快衣快裤和黑褶子。总的来看，他是个丑的形象，可是表演出来不但不能让观众感到丑，相反应该尽可能的美，这也是戏曲的特点。猪八戒的言谈举止要滑稽、幽默，逗人发笑，但不能让人感到低级、庸俗，不能让人有厌烦感。这方面，前辈演猪八戒的演员在演出中不断地总结经验，不断地有所创造。以演猪八戒享名的李庆春在继承小奎官、张永禄表演精华的基础上，又有发挥。

李庆春扮演的猪八戒，首先给人一种干净、可爱的感觉。他的脸谱，虽然也是黑的，但由勾脸改为揉脸，既接近肤色，又不妨碍脸部表情（关于脸谱的

改革，后面再做专谈）。他把原来的黑色快衣快裤及外罩褶子，都加上白色小猪的图案，以增进美感。但更主要的还是他吃透了猪八戒的“人物”特点。猪八戒贪吃好睡，行动蹒跚，都显示他是个慢性子。李庆春在念白上一般用慢节奏，用弱音调。除非特别急切时台词不念快，不求声调的高亢、激烈。为表示猪八戒的幽默、滑稽，他在台词上多采用冷哏，先铺平垫稳，再使用适当的语气和感情，把哏逗出来，如相声演员甩“包袱”一样，从而引起观众会心的笑声。笑过之后还有回味的余地。他从不用外贴上去的哏逗人发笑，所以没有所谓“咯吱”人的地方。猪八戒的表演，多用小手势、小动作，脚底下也用小踢腿。当猪八戒为一件事高兴或产生庆幸之感时，以两小臂带动两手，做交叉拍打的动作，不真正把手拍合在一起。有时再配合以面部、形体及脚下的小活动，则更觉活泼可爱。这种动作，原创始于南派演猪八戒的名演员李瑞来。后来南派的孙悟空在表示高兴时，也吸取了这种动作。猪八戒的脚步特点是，做慢动作时，比如行路，甩开八字步，表示大步流星，体现蹒跚之态。做快动作时，比如跑步、

追袭和与敌方周旋，则走小快步，表示疾走如风，体现幽默之态。踢腿时，也是只踢小腿，做小幅度的踢起，这样快中见慢，慢中见快，大中见小、小中见大的动作，特别引人发笑，而且符合猪八戒的特性。猪八戒虽然行动蹒跚，笨拙之极，但开打时，李庆春尽量做到灵巧、利落。可也并不是像武生、武丑一样，而是体现灵巧、利落于蹒跚、笨拙之中。这种笨中见巧、巧中见笨的开打，也足以引人发笑。同时又得为他的娴熟技巧叫绝。这种表演，比真正的灵巧、利落难度更大。李庆春长于演武丑，所以他的开打、出手、要场，都很见功力。近年福建省京剧团演出《真假美猴王》中的猪八戒，耙子采用钢钗的耍法、用上“抱月”、“滚背”等技巧，还创造了耙子“串鼻”（在鼻子上转圈），增加了花样，增强了笑料，也很可取。

猪八戒的脸谱

脸谱，是我国古典戏曲中特有的艺术手段，有利于对剧中人的刻画，也增加着艺术的特色。因此，不论黑脸、白脸、花脸，勾画出来，都以醒目、干净、漂亮最为上乘。猪八戒的脸谱当然也不例外。

目前看来，猪八戒的脸谱可分为四种；最早的是勾油黑脸，黑脸上画白色纹路，两眉之间，上脑门的正中画一朵红花。黑脸，表示猪为黑色；红花，既在黑中有所调剂，增加美感，又表现猪八戒喜欢女色的性格。勾脸之后，带突出的假嘴和大耳朵、过去北派演猪八戒，无论哪个行当扮演，都用这种办法。南派则流行戴整个假脸（面具），仿照真猪的形态，加以美化。自李庆春开始，改勾油黑脸为揉黑脸，颜色则浅多了，与黑色皮肤相接近。然后在上面画白色及黑色相间的纹路，两颧骨处加粉红色。只戴两只大耳，不戴假嘴。从鼻子到嘴的部位画成黑白相间的圆形纹路，也加一些粉红色。以此表示出突出的鼻子和嘴来。在嘴上人中左右各点一个黑点，表示鼻孔。这样，面部颜色淡了，脸上没有假嘴约束，有利于做戏，观众可以看清面部表情。从脸谱的勾勒中表示突出的鼻子和嘴，不再用其它装饰性的东西，也极符合传统脸谱的特点。福建省京剧团《真假美猴王》中的猪八戒，结合揉脸与戴假耳、假嘴二者，但由揉黑脸改为揉粉白脸，给人以白猪的感觉，显得另一种干净、可爱。这算是近年来

最新的改革了。

胡子和驴毛

旧社会，戏曲演员大多没有文化，学戏仗着“口传心授”。常因此以讹传讹，甚至闹出笑话。

《问樵闹府》这出戏，新科状元范仲禹，在山里向樵夫询问告老太师葛登云的住处。樵夫指着远方，告诉他：“离此不远，合脊门楼，八字粉墙，那便是葛府。”所谓合脊，是门楼上两条脊合在一起，因此门楼宽大，与敞开成八字的墙，共同说明葛府有气派。由于口传心授，京戏唱、念又用的是“中州韵”与京音不大一致，久而久之，以讹传讹，就把“合脊门楼”，传成“黑漆门楼”了。因为在京戏里，“合”字念“或”的音，“黑”字念“赫”的音。大门，可以用黑油漆涂上，门楼是砖、瓦砌的，怎么能漆呢?

还有一出《击鼓骂曹》，祢衡与曹操对话时，曹操百般轻视他，祢衡甚为不满。有一句唱词是：“休把虎子当狸猫”。也由于口传心授，中州韵字音差异，越传越走样。有位老师教这出戏，教到这句，竟念出“休把胡子当驴毛”来，随

唱还做出拿手在胸前托胡子的动作。

马连良砸唱片

舞台，不亚于讲台，有的观众的某些知识，便得自舞台。所以演员在舞台上念、唱的一字一词，都要力求准确无误；做、舞的一举一动，不应失之庸俗低级。不少演员对这些十分重视，深恐谬种流传、贻害于人。

早年，享有国剧宗师誉称的杨小楼，演出《挑滑车》，扮演高宠。戏中，高宠的职责是看守军中的大纛旗。高宠在念词里，多次提到大纛旗。杨先生按照幼年学的，一直把大纛旗的“纛”字，念成“都”字的音。一天，著名小生王楞仙找到杨先生，说：“……这个字应该念‘道’的音，我还查了字典……”杨先生千安万谢地说：“你是我的老师，不然我得错念一辈子！”从此以后，每见到王楞仙，杨先生都称他为“老师”。

其后，京剧名家马连良也有类似的事。《甘露寺》这出戏，是马先生的拿手戏，他扮演乔玄，有一段“劝千岁杀字休出口”的唱，久已脍炙众口，一时形成“满街争唱‘劝千岁’”的热潮。这段唱1929年（民国十八年）时，灌成唱

片。唱片销路极好，可是有人指出：这段唱中“他有个二弟寿亭侯”一句里的“寿亭侯”是错的，应当是“汉寿亭侯”。三国时，有“亭侯”的官名，“汉寿”是封地名。如果把“汉”字丢掉，就讲不通了。形成此错，原因是师承的关系。当初有人为了沿袭京剧唱词“二、二、三”、“三、三、四”的规格，以为这一句唱后边，用三个字比四个字好唱；又误以为“汉寿亭侯”四个字中的“汉”字，可能表示的是汉朝。汉朝的人，说汉朝的事，不必再冠以“汉”字，就把“汉”字省去。

马先生得知此事，不仅立刻在演出中改正，而且自己花钱，把唱片公司还没卖出去的唱片全部买回家里，准备毁掉。不少熟人劝他：“唱片卖得挺冲，就差一个字，不会有人注意，您为什么干赔这么些钱呢?”马先生说：“唱错了一个词儿，我寒碜还是小事，可会让别人以讹传讹、因错就错，那就是大事啦!”最后还是把买回来的唱片一一砸碎，又和唱片公司约定，重新灌制这一段的唱片。

吃萝卜和戏曲出新

卖萝卜的总是吆喝："萝卜赛梨!"说明它卖的萝卜像梨一样好吃，或者比梨还好吃。这是比喻，并不能就此得出这样的结论：往后就不必栽梨树，一概都种萝卜。萝卜和梨，同是以脆和甜为衡量好坏的标准，但各有各的味道，不能彼此代替。

当今在戏曲改革出新方面，就存在着有些人想以梨取代萝卜的作法。如曲艺曲剧团以相声剧为演出重点；从话剧团里分离出个喜剧队来。仿佛曲剧、话剧只能演悲剧、正剧。当时确曾颇有叫座力，不过看了之后乘兴而来败兴而归的并不乏人。近几年盛行把话筒凑在嘴边，如吃香蕉状的通俗唱法，跳扭腰摆臀的迪斯科舞，使用架子鼓伴奏。于是就有些人觉得：不管什么形式的演出，不论什么戏曲品种，都得往里边加这些。这样才算改革出新，才合观众的口味，才能缩短与青年观众的距离。其实不然，许多这些形式的爱好者们，早在别的地方看熟了这种形式，你再把它搬进戏曲里，以此招揽观众，人家能感到新鲜吗?

改革出新，是事物发展的必然规律。

不过改革出新得有所本，得在原有的基础上进行。即使改革出另一新品种来，改革者的初衷，也并非始自推翻原有的而另起炉灶。

近些年来，情况大为不同了。说是唱京戏传统，苏三却手举话筒，脚踩架子鼓点子，跳着话筒线“起解”；虞姬同样这样步月嗟叹。曲艺本为说唱艺术，相声属于曲艺里的一个以说为主的品种，竟然从曲艺里跳出来自成一家，升格，与曲艺并驾齐驱，且又自称为说唱艺术。有位相声前辈名家说得好：“相声虽讲究说、学、逗、唱，但得以说为主，说中包括学、逗、唱。如果主次不分，让观众一味听唱，那么观众何必来听相声？买票听戏、听歌，不比这个强嘛！”

演员·眼睛·眼镜

演员，是通过演唱为人民服务的。演员的眼睛更为重要，要想演出人物内心感情，抓住观众，全仗着眼神。评价一个演员好坏，戏曲界的用语是“有没有眼睛”。也就是能不能使观众看到眼神，所以演员的眼睛无论如何不能挡住。

演员演出时，戴眼镜本为大忌。因镜片能把眼遮住，妨碍表演。有的演员

双目失明，如广东粤剧名生白驹荣先生，有时扮演双目失明的角色，如《遇皇后》的李后，照样得使眼神。白氏演戏，不了解内情的人，看不出他眼睛有毛病；演李后，同样要以眼睛表达心情，不能总闭着眼睛。

自从十年动乱之后，出现了很多“新鲜事物”：男演员私下留盖颈的长发，不论扮什么角色一概保持长发，这已成不治之症；戴眼镜者也陆续增多。近时，正式登台表演说评书、“唱”相声的演员也戴上了眼镜。

演员演出中，应该使自己的艺术尽可能达到高峰。好演员都知道要演人物而不能演行当，更不能演自己。演出中戴眼镜，则不免有看重自己而看轻艺术之嫌。有些人是为了遮掩眼部的某些疾病，尚属情有可原；如果是以此表现个人的“风度”，则实不可取！

戏曲改革与饮食

——从戏曲伴奏音乐谈起

戏曲，若跟不上时代，必然受到冷遇，甚至为时代所淘汰。多少年来，戏曲多是随着时代的进展而进展，在保持本身特色的前提下，不断改革出新。处

在当前改革的时代，戏曲改革更是势所必然的。但是，改革者的初衷，一定要放在改革上，不能抱着推翻而另起炉灶的想法。要做到：一，不失原有的特色，二，在要求丰富多采时，注意成龙配套。以京剧伴奏来说，过去只是一把京胡，显得单调。后来逐渐加上二胡、弦子、月琴等等，乐声便丰富多了，气氛也造起来了。听者频频点头称道，就是由于这些乐器与唱腔成龙配套，伴奏起来协和一致。

近些年来，戏曲改革中出现了加跳迪斯科舞的表演和加电声乐的伴奏。不能认为加这些肯定不行，但是如果结合得不好，反为不美。迪斯科舞和电声乐与现代歌、舞成龙配套，看看听听都觉协调。生硬地放在传统戏曲中，则格格不入，不能给人以丰富多采之感，反而犹如狗尾之续貂。豫剧名家马金凤，向以善唱著称，韵味极佳。前时在电视里听她演唱，伴奏中加上电声乐，连连出现“崩崩”之声，似乎不是借陪衬以生色，却是因干扰而减色了。这就需要进一步研究改进。如从加电声乐来说，“古今戏曲大汇唱”则较之“南腔北调大汇唱”悦耳。

有些人以为如今青年喜欢听电声乐，看迪斯科舞，便主张把这个用在传统戏曲里，认为这样就缩短了传统戏曲与青年观众的距离，是招徕青年观众的好办法。其实青年人的爱好不会这么单一。正如日常生活中，青年人可能喜欢吃西餐，喝可口可乐，也可能喜欢吃饺子什么的。不过一定有些人不喜欢吃做得皮厚、馅小，煮出来如面片的饺子。如果不以把饺子做得鲜美来吸引他们，只是让他们在吃饺子时改蘸醋为蘸可口可乐，大约他们更失去对饺子的兴味，提出“干脆单喝可口可乐吧”！

饮食都以成龙配套为宜，如果一家冷食店不以提高冷食质量和兄弟店争顾客，而是四川顾客来了，在冰激淋上为他们洒辣椒面；山西顾客来了，请他们蘸上醋吃冰棍。恐怕这家商店终会倒闭。戏曲工作者和爱好者们，大家都希望改革后仍有传统韵味。无论京剧，还是各个地方戏曲，无论演唱、伴奏，还是其他方面都保持本来的独特风格，而不是一律向歌、舞靠拢。

萧长华激励侯喜瑞

享有“活曹操”誉称的京剧前辈名

净侯喜瑞先生，是北京著名科班“富连成”前身“喜连成”开创期的学生。

他学的是“架子花”（脸），知道前辈名家黄润甫是演“架子花”的好角，迫切想拜黄老为师。于是，他向担任科班总教师的萧长华先生提出自己的想法，萧先生清楚地了解黄老从不肯收徒，又不忍心泄喜瑞的气，就说：“我可以带你去一趟试试，不过八成得‘碰了’（钉子）！”萧先生带侯喜瑞去见黄老，一连四次都被婉言谢绝。侯喜瑞并不甘心，精心磨练了《东昌府》和《法门寺》，又向萧先生请求：“您再带我去一趟，请黄老板瞧瞧我这两出吧？”萧先生带着他第五次登门，跟黄老说：“这次不提拜师，请您看看他的《东昌府》跟《法门寺》，您总得赏个光。”黄老盛情难却，看了这两出戏后，才乐呵呵地说：“这个徒弟，我收下啦！”

旧时，徒弟到师父家里学艺，诚非易事。绝早来到，得伺侯师父起居，帮助干活。日久天长，侯喜瑞觉得没学到多少东西，进展不大，便有些不耐烦。萧长华看在眼里，便对他说：“就你这个样儿，决成不了好角！我说下话搁着，往后你要成了好角，你唱一出（戏），我

给你站一出（戏）!”侯喜瑞是个很有心胸的人，听了这番话痛下决心，安下心来跟着黄老苦学，艺术上果然不断精进。

早年，享有国剧宗师誉称的杨小楼，每演武生、花脸重头“对儿戏”《连环套》，多请黄润甫助演窦尔墩，很能收到相得益彰的艺术效果。黄老去世后，杨先生有次演《连环套》，已卖了票，不想临到当晚演出那天，得知助演窦尔墩的演员因病不能上场了。杨先生的女婿刘砚芳便把侯喜瑞推荐给杨先生，并担保他准能演好。此时侯喜瑞刚刚毕业出科，却尚无名气。当晚演出，侯喜瑞演得极其认真，果然与杨先生配合严谨。以前黄润甫在戏里要“好”的精彩之处，他都不落空，同样得到喝彩。杨先生心里十分高兴。戏演完了，他来到后台，拍着侯喜瑞的肩膀问：“你这出是跟谁学的?”侯喜瑞说明了情况，杨先生连连点头说：“往后再演这出，我就邀你啦！你师父别的活儿，将来也由你来接!”

自此以后，侯喜瑞名声大噪。一天萧长华先生见到他说：“这回你成了好角啦！过去我跟你说的话还记得吗?”侯喜瑞是丈二和尚——摸不着头脑。萧先生笑着说：“我不是说过，你要能成好角，

你唱一出，我给你站一出吗?”皆因萧先生工丑角，在《法门寺》里扮演贾桂，是净角刘瑾的贴身小太监，整出戏里总是站着。萧先生果然实现了自己的诺言。

谨防倒退

旧日北京的剧场，舞台前柱子上都挂有红漆木牌，上写“奉局令禁止怪声叫好”字样；楼下座位最后一排中间，设有警、宪“弹压席”。解放后，彭真同志任市长时，已经做到社会秩序良好，怪声叫好的自然没有了，“弹压席”也早已撤去。不想近时，“怪声叫好”又来了，还不止于此。有些人竟然喊出：“（把衣服）全脱了再唱”的污言秽语。究其原因：一是某些观众素质太差；另一个似乎是演出格调不够高（不是指演员个人）。试想如果不以紧、透、露和“三点式”的服装等等来做诱惑，“全脱”则无从喊起。不论何时，演出单位都应该拿真的艺术给观众以享受；绝不能以色相、怪形怪样等来追求票房价值。

再从排演来说：“文革”前有过贪大求全和求洋的做法，中央许多位领导都曾指出过其不妥之处。戏曲艺术，不单要在大城市、大剧场演出，还应该到农

村、工矿、基层去为更多的人服务。那里没有大剧场，则大乐队、大布景都无用武之地。不想近些年，一味求大全的作法也回来了，曲艺演出，竟有台上坐三大排演员和乐器伴奏员的河南坠子。有个小剧团，请来“大导演”，“大导演”竟堂而皇之地说：“我排的戏只能进一流大剧场。”可小剧团历史上与大剧场就不大着边。戏的质量高低，演出效果好坏，并不与剧场、乐队、布景大小成正比例。前门外的“同乐”，后来专演电影，也是电影院里的小字号。可是早年京剧宗师杨小楼经常在这里演《长坂坡》，十蟒十靠，大开打照样活动得起来。

社会不断发展，演出水平和观众的欣赏水平应该较解放初期大有提高才相称，演出单位应该更注意从实际出发，注意演出的社会效果，正确引导观众欣赏美，推动社会主义精神文明建设。

戏剧名家扬长避短

大凡演员都知道“扬长避短”，但是能够做到扬长的居多，真正懂得避短的则少。避短，也可以叫做藏拙。前辈戏剧名家中，却有不少善于藏拙的人和事。荀慧生先生借用《胭脂虎》这出戏里的

定场诗，说："这就是'为人若知趣，到处总风流'。"

一九五七年，有一次义演，大轴是梅兰芳、谭富英的《御碑亭》，前头有于连泉（艺名筱翠花）的《红梅阁》"鬼怨"一折、赵燕侠的《虹霓关》"对枪"一折等戏。于先生听到戏码安排，立刻说："我没有别的意见，我就要求把我的戏跟燕侠的换一下，我在她前头唱。"有关人员一致认为：论辈份和威望，都不能这么办。可是于先生说："你们瞧：燕侠是女的，才三十来岁；我是男的，又五十多岁啦。她下场，我跟着上，这种对比可太强啦。我的扮相哪儿比得过她呀！戏码不在前后，主要得从个人条件上想。"

于连泉老前辈不争戏码，不计较先后，善于藏拙的做法，一时传为美谈。

在这方面，侯喜瑞先生也很有见地。他常说《失、空、斩》里，司马懿仿佛比马谡重要。这两个"活儿"我全能来，不过自知缺乏黄钟大吕的嗓子，还是以演马谡更合适。所以不论什么时候，跟谁合作，他向来不争着演司马懿。梅兰芳先生曾因了解到他善于做戏，有能够"抬戏"的美称，邀他合作演出《霸王别

姬》。当时梅兰芳已是鼎鼎大名的人物，即使是前辈名角侯喜瑞跟他合作这样的“对儿戏”，也是“露脸”的事。但是侯先生婉言谢绝了，说：“我这么瘦小，扮霸王不像样儿。不是我回绝你，我是怕把戏唱砸了。”由于他有自知之明，能够量体裁衣，凡是他扮演的人物，演来都非常出色。

红花和绿叶

戏里，担任主角的，称为红花；担任配角的，则为绿叶。以花而论，只有红花与绿叶相陪衬，花才显得更红，叶才显得更绿，成为使人赏心悦目的总体。演戏，也是如此。然而，近年来，争当红花的现象突出，无论本身技艺好否，都不愿意当绿叶，甚至公开说：“我凭什么给他配戏！”殊不知，只有红花没有绿叶，便成了“光杆牡丹”，并不美，从技艺而论，不精者当了主角，观众不欣赏；而精湛者即使为配角，也能把戏演得美妙动人，使观众报以热烈的掌声。京剧《龙凤呈祥》中，乔玄本为配角，却被京剧艺术家马连良演成主角；《四进士》里的宋士杰，也从配角升为主角，这种例子不少。

演员，应该是能主能配，主角演得好，也肯于当配角，既是红花，又是绿叶。京剧艺术表演家尚小云与荀慧生，同为“四大名旦”之一，二位合演《姑嫂英雄》（即《樊江关》），尚先生总是主动地担任属于次要些的嫂子——樊梨花。演合作戏《四郎探母》、《红鬃烈马》时，尚先生都选择属于配角的萧太后、代战公主。尚先生认为，自己扮演这两个角色，演出效果更佳。还有一位前辈名旦赵桐珊（艺名“芙蓉草”），自己组成剧团当主角，同时也应慧生之邀为之配戏。荀先生常说：“我成为‘四大名旦’之一，是我的四位合作者：——金（仲仁）、马（富禄）、张（春彦）、赵（桐珊），把我捧起来的。”的确，只有众星捧月，月亮才会显得更皎洁。

如今肯于当配角的新秀仍然有。北京青年京剧团的李海青，是“程（砚秋）派”优秀继承人，她的《窦娥冤》、《珠痕记》等戏，唱、做十分出色。但是，她从不跟同学争当主角。她在青年京剧团的同学演出“程派”戏《锁麟囊》，她主动配演戏不多的赵守贞。别的戏里，同样甘当配角。而且只要在“程派”戏里当配角，她都不唱“程腔”，改用“官

中”（一般）腔。为的是使主角突出，不把人家“刨”了，这是极好的戏德，是值得推崇、提倡的。前些时，洛阳市豫剧二团以新秀陈淑敏为主演，来北京角逐“梅花奖”。陈淑敏唱、做都好。作为配角的焦杰英、陈大华也很出色。陈淑敏在京演出了一台古装戏《泪洒姑苏》，一出现代戏《闯世界的恋人》。焦杰英在《泪》剧里为她配演丫环，唱、做都很认真，把丫环的身份、特质演得活灵活现却又不夺主角的戏。这出戏里，有一场是丫环的重头戏，她的大段唱，激情满怀，可谓声情并茂。在《闯》剧里，她是乙组主角，她也如陈淑敏，把这个人物刻画得鲜明，生动。唱和做方面又自有特色。在中国戏剧家协会的座谈会上，许多位专家给予她极大好评。

焦杰英也是从不争主角的，而且无论大小角色，都同样认真塑造。从接到剧本后，就仔细琢磨全剧的内涵，尤其是自己扮演的角色的内心。到了舞台上，一唱一做、一哭一笑，都必是内在感情的反映，甚至不随便走一步。小焦常说：“演配角也是锻炼，配角演好了，对演主角有好处！”正因为如此，她演的主角和配角，都得过一等奖，还被选为洛阳

“剧苑新秀”。

当今戏曲亟待振兴之际，戏曲界实在太需要能当红花，又肯当绿叶的新秀了。

关肃霜的“靠旗出手”

战场上一员女将，身披甲胄，背插四杆“护背旗”，手持兵刃，与敌方鏖战。敌方畏惧其勇，以众兵将其围拢，纷纷向其投掷武器。这员女将毫无惧色，从容应战，以手打、用脚踢，使四面八方飞来的利刃物归原主。这在戏曲舞台上的武目戏里，属于常见的精彩表演。它使观众目不暇接，拍掌叫绝。这种表演，叫做“打出手”。

打出手，过去主要是用脚踢出飞来的枪、刀，间或配合以用手打出，表现的是飞刃投掷或是神话戏里的“空中斗宝”。五十年代，京剧表演艺术家关肃霜，创用“靠旗出手”。以护背旗（术语称为“靠旗”）的旗杆，代替手、脚，把飞来的利刃打出去。难度增加很多，视为一绝，传为美谈。

关肃霜的这招“绝活”，是在一次偶然的机会里动议创造的。那天，她在练功厅练“出手”功夫，给她扔枪的那位

助演，扔的劲头大了些，枪从她肩头飞过去，奔向一旁扎着靠（甲胄）正在练功的武生演员。这位演员闪躲不及，下意识地用靠旗把枪打了回去，关肃霜看了觉得这招儿如果用在“出手”里很新颖，就开始练习了。

早年关肃霜的“靠旗出手”，只是用左、右靠旗旗杆，把飞来的枪、刀打回去；后来逐渐复杂化，增添了新花样。如用中间两根靠旗，向前、向后，打回飞来的枪、刀；用左边靠旗接住飞来的枪、刀，让它在旗杆上转个圈儿，飞向右边的靠旗，再以右靠旗打出去；或者在靠旗旗杆上转圈之后下落，用脚踢出去。近年又在枪、刀的基础上，增添了打飞来的大刀、双头锤。大刀，两端轻重不同；双头锤，锤头重，中间的藤杆发颤，难度又大了。

关肃霜虽然不幸遽然谢世，但是她的绝技不会失传。眼下，关氏弟子遍布大江南北，定会将乃师的艺德艺术继承发扬。

捡场特技“扔椅垫”

我国传统戏曲里，不仅演员有特殊技巧，在演出中可以获得热烈掌声；工

作人员也有特技，也能获得掌声。

过去舞台工作人员中有“捡场的”（人员），负责挪动舞台上的桌、椅，摆放景物、道具等，都是在演出进行中便装上台工作。新中国建立后澄清舞台，挪动桌、椅，迁换景物、道具，改为大幕关闭之后进行。“捡场的”便成为幕后英雄。有些特技用不上了，也就不会获得观众的掌声了。

“捡场人”的特技之一，是“扔椅垫”。过去演员扮出来的角色在舞台上下跪和使用“屁股坐子”——从台上跳起来，然后落下来，坐在台上。用这种动作时，“捡场人”都得从台侧把椅垫扔向台中，供演员使用。特技就在扔的尺寸上。不论下跪，还是用“屁股坐子”，都得在演员进行中，把垫子扔到需要的地方，不能过早扔到那里。尤其使用“屁股坐子”时，“捡场人”站在台侧，看跳起来的角色往下落的时候，才能把椅垫扔出去。讲究椅垫刚刚落在台上，演员扮的角色便坐上去。这就在于经验、火候、技术熟练程度了。扔早了，角色呆一会儿才落在椅垫上，不显精彩；扔晚了，就用不上了。只有不早不迟，刚刚凑巧，才能令观众叫绝，热烈鼓掌。

再如《连环套》这出戏里，圣旨下达时，要由施仕纶与黄天霸、朱光祖、计全、何路通五个人，横着站成一排，下跪接旨。施仕纶官职最高，其他人是他的部下，他在正中间下跪，跪得还要靠前一些。“捡场人”站在台侧，当他们准备下跪时，迅速地把五个椅垫一个挨一个扔到台上。不仅每个椅垫准确地落在每个人膝下；扔到中间的，还要单出头，略靠前一些，给施仕纶使用，显出职位高低不同来。扔得尺寸合适，也必获得热烈掌声。

京剧振兴有赖剧目丰富

近些年来，全国各地的京剧状况不佳，上座人数日渐减少，较之津、沪，北京尤甚。有人说“京剧已如夕阳”，“应该退出历史舞台了”。有人则说“京剧是受到其他艺术的冲击。”这都并非无稽之说。不过如果京剧自身振作起来，应该说前途还是无量的。不会让其他艺术冲击垮，也不会出现“夕阳西下”、“退出舞台”的情景。

京剧状况不佳，原因有多方面。演出剧目贫乏，是个主要原因。美味佳肴，老吃就会倒胃口，要换花样儿。“文革”

中，总演八个“样板戏”，观众也腻烦了，希望换点儿别的。所以“文革”以后无论演什么戏剧都盛况可观。近些年的状况，就是由于曾经取得可观盛况的戏，被翻来复去地演俗了。不新鲜了，也就不吸引人了。美国旧金山华裔企业家、海韵京剧社社长赵伯溪先生曾说：“现在演的不是‘样板戏’，是‘样品戏’！”指的是每次出国演出都只是《三岔口》、《雁荡山》、《盗仙草》、《秋江》、那么几出戏。如今国内演出也是有限的几出。赵先生还说：“不仅我们，就是外国人中的京剧爱好者，也希望能看到有武的、有文的、花样多点儿的戏，能听几段好唱。”

过去，一个演员必须会很多戏。主演会的戏多，讲究一连演几十天不返头；助演也得会许多戏，不然人家让配什么角儿，你不会，就丢了饭碗儿。前辈名家里，演传统戏和新编戏多的，要属荀慧生、马连良、李万春三位，都不下五百出。如今戏校毕业生能会十几出戏的，已经算不错了，参加剧团演出中还不一定都用得上。长此下去，舞台上的演出剧目将越来越少。

如今老一辈会戏多的演员，还有一

些健在，他们陪过好角演戏，看过好角演戏，自己也学过不少戏。若不抓紧时间请他们多传授些戏，等他们不能教的时候，那损失就更大了。剧目贫乏，不仅倒观众胃口，不利于上座，取不到经济效益；演员也不能开阔思路，提高艺术水平。更不用说改革创新，诞生新的流派了。对此不能掉以轻心、漠然视之，否则真要“夕阳西下”、“退出历史舞台”了。民族艺术的损失，也是民族的损失，国家的损失！

玩笑戏、化妆相声和小品

当前，人们喜欢看逗乐的节目。一提起逗乐的节目，立刻想到相声和小品。有些人不知道如今的小品，如同过去的“化妆相声”；更多的人不了解京剧里专有逗乐的戏。这种逗乐的戏，在京剧里叫“玩笑戏”。玩笑戏的主角，为小丑和小旦，尤以丑角为主的居多。丑角，是京剧里一个喜剧性的行当。丑角，鼻梁上画出白色豆腐块儿，从形象上便逗人发笑。有丑角出场的戏，必有喜剧色彩。即使丑角扮演的是反面人物、悲剧角色，演出的是悲剧，也会有逗人发笑之处。所以人们又多称以丑角为主的玩笑戏为

“丑角戏”。

京剧里，无论玩笑戏、丑角戏，都有警世的内容、鲜明的主题，发人深省，给人以启迪。许多戏可和现实联系起来，起针砭现实的作用。过去，有些京剧演出团体，为了广为招徕，还曾把几出丑角戏、玩笑戏集中在一场演出，名曰“丑角大会”。

由于“文革”及其后遗症，丑角戏、玩笑戏和“丑角大会”，已经几十年不见于舞台。近时，北京曾先后举办两次“丑角大会”，都引起轰动性的效果。有些过去没看过这种戏的人说：“这跟小品差不多，可比小品还好看。”也有的人说：“京剧里过去就有小品，不过早已混淆于闹剧中了。”这后一种见解却是混淆了不了解人的视听，也是站不住脚的。

首先，小品也如化妆相声，并不是戏。按戏的定义是：“以歌舞演故事。”小品和化妆相声都不具备这个条件。京剧已有二百年的历史；小品只是近些年才形成的演出形式。过去的小品，是报考演出单位，特别是新文艺演出单位，考试时的一项即兴表演科目。京剧中的丑角戏、玩笑戏，都是“文革”以前问世的，怎么能说“京剧小品早已混入闹

剧之内”？再则，京剧里也并没有“闹剧”之说。闹剧也是新名词。如果反过来说：如今的小品，类似曲艺里的化妆相声，与京剧里某些只极少数人上场的丑角戏、玩笑戏有近似之处，倒是说得通的。

有人说：“京剧小品，只有伐骨洗髓，汰粕取华，捕捉现实生活素材，才能媲美话剧小品。”此说同样不能成立。现在所说的“京剧小品”，是继小品之后产生的，类似话剧小品形式，又加上京剧的唱、做、舞的新品种。如果把京剧里的丑角戏、玩笑戏，硬说成是过去的京剧小品，也不准确。仅就近时“丑角大会”的几出戏来看：《双背凳》，不仅涉及“妻管严”，而且抨击说假、大、空话的人；《请医》，揭露卖假药和庸医行径；《连升店》，是借店主人对赶考举子王明芳得中前后前倨后恭的两副面孔，鞭笞势利小人；《打面缸》，暴露封建官府的黑暗，使人对那些人前尚称是人，人后鬼鬼祟祟的封建官吏的丑恶行为一览无余，也可谓切中时弊。比之当前那些耍贫嘴、逗俗哏、出洋相的小品，意境深远，耐人寻味得多。每出戏都有故事性，观赏性，也比光说不练的小品胜

强几筹!

床和“床上戏”

床，本来是生活用具，哪个家庭，都得把它搁在卧室里，不供外人观瞻。为众人观赏的文艺节目，过去从不以床为道具。传统戏里，多是以桌代床。表现睡觉，伏桌而眠。实在不得不以床表现的，如：《群英会》里，周瑜与蒋干入睡；《白蛇传》里，白娘子饮雄黄酒后醉卧，则以入帐子，放下帐帘表现。新中国建立后，有个剧团演《梁祝》，表现三载同窗，场上摆床，梁祝着装隔箱而卧，被斥为低级庸俗。大家公认：床，用在文艺节目里观之不雅。

不想近些年来，床居然堂而皇之出现在影视里，并且成了不可缺少的道具。似乎它是点豆腐的卤水，没有它便做不成豆腐。几乎绝大多数影视，都有男女在床上的镜头：轻则同睡一起；再则搂抱翻滚；更甚者则绘色绘声，表现“作爱”。

近时看宣传颇厉，在国内外获奖的《香魂女》，居然也是床上戏不断，淫态淫声叠出。不知道提倡“反黄”、执行“反黄”的诸公如何看法？想必不以此为

"黄"，否则为什么不反？但是，这与"黄"区别何在？不少人弄不明白。

文艺作品，应该"有话则长，无话则短"。类似《香魂女》中的床上戏，如省去，与情节毫无伤损。

不知编导者要它干什么？靠它招徕，靠它争奖？如非，则应删去；如是，当为此一哭！已经有人说愚下太封建了，竟自驱逐"狗恋"。遭此指摘，应有所悟！

关羽的脸谱

京剧里，扮演关羽的演员，行当归属为"红生"或"红净"。《三国演义》里以面如重枣"来形容关羽的脸色。但是，重枣应该红到什么程度，理解人各不同。演员同扮关羽，脸色深、浅不一。

据周剑云编的《菊部丛刊》中"梨园掌故"记载：清朝咸丰、同治年间，与程长庚同辈的须生，在张二奎、余三胜之外，还有一位于四胜，为安徽石埭人。来京后在春台班献艺，由于嗓音欠佳、板槽欠稳，不受听众欢迎，常得倒彩。但是，他不甘心就此退出舞台。辞班辍演，家居数月，又到班主处要求登台，并且说："只演一场《战长沙》。成，

则续演；败，则再不登台。”演出当日，穿戴齐备，只是没有“开脸”（勾画脸谱）。班内人跟他说；“您唱红生戏不开脸，就这么出去（上台），听众能认可吗?”他笑着说：“我这回是背水一战啦!”连罢取酒，连喝数大杯。出场后，借酒力，又运气上升，立刻满脸赤红，犹如活关羽下界，博得满堂喝彩；念、唱、做、打也比以前大有提高。由此扭转了大家的看法。此后以专演关羽戏走红一时。

当时程长庚为三庆班首席，对于四胜演关羽戏获好评耿耿于怀，就也演《战长沙》。他扮关羽，用的是勾脸方法。勾脸之前，先使右手食指和中指，从两眉中间，到发际之下，捏成一道自然的深红色。然后再用朱砂涂抹全脸，黑色勾勒。脸部化妆完了，满面红光中印堂上的深红一直历历在目，愈增威严。程氏唱、做卓绝，关羽戏问世之后，马上把于四胜比得逊色。于四胜终于没能持续于舞台之上。

以演关羽戏著称的米喜子（米应先），也如于四胜，向不在脸上勾画。于、米二位不施彩色，凭着酒力和运气上升，其红色必浅；程氏以朱砂涂抹，

想来色也不深，不然的话，用手捏出来的红色怎么能明显看出来呢？想来当时关羽的脸是浅红色的。

程长庚之后，出了以演关羽戏为主的王洪涛（艺名“老三麻子”）。从他那儿开始，关羽多为勾红脸，脸色就深多了。王洪寿之后，善于演关羽戏的还有7位，共有“八大老爷”之称。另 7 位是：程永龙、林树森、夏月润、周信芳、唐韵笙、李洪春、李万春。此中夏月润的脸色较浅，到《走麦城》时，戴“掺三”髯口（胡子），只有眼窝和鼻窝为红色，其它部位一概为本色了。王凤卿演关羽戏，也不勾脸，只在脸上揉浅红色，眼窝、鼻窝略深而已。

“八大老爷”里，年纪最轻的为李万春。当时有“小老爷”之称。李万春自中年以后，扮演关羽改勾油红脸为搓红色。用干粉定妆，再搓一遍红色。这样脸色就比勾油红脸浅多了。再后，他又把脸上的红色分出深浅：整个脸膛的红色中，眉攒加重，两颊减轻；也如程长庚，使印堂具有突出的一道红，但不是捏出来的。从戏中来分关羽的脸色：《古城会》以前稍深、表现年轻，血气方刚；《水淹七军》以后稍浅，表现年迈衰老，

也与掺眉窝和两鬓、髯口相协调。李万春氏的见解是：脸色减轻，接近生活真实，又不妨碍面部表情。

关羽脸谱上的纹路，则是从有到无，再到有的变化。据北京精忠庙梨园祖师殿内的唐明皇看“三国”杂剧壁画所绘，关羽红脸，眼角处有细细的白色纹路。壁画为清初人所绘，由此想见以前关羽脸谱大体如此。去岁，纪念徽班进京200周年演出中，徽剧的关羽，也是眼部有白色纹路。红脸，表现纯真、忠义，杂以其它色彩，谓之“破相”。关羽眼部之白线，有一种说法是表示其在《华容道》放走曹操，对汉室之失忠、对刘备之失义。明、清两代崇祀关羽，尊为协天大帝，故关羽脸谱改为纯红。以后则在红脸上画出黑点和黑色纹路，据说表现的是七彩痣。直到目前，仍然如此。

剧团不可太掉价儿

眼下什么最可贵？当然是钱啦！没有他老爷子，什么事全干不了！报上登着：北京一家京剧演出单位跟一家饭馆联合搞“京剧伴宴’。说了归齐就是人家在那里推杯换盏，大吃大嚼，京剧演员给人家连唱带舞。人家看不看、听不听

不去管，由此能挣点钱是目的。京剧演员到了这步田地惨不惨？报上还登着中央芭蕾舞剧团因为每年缺二十万块钱经费，日子没法过。深圳机场给拿出二十万块钱来，名字得改成“候机楼芭蕾舞剧团”。由中央的国家团改成候机楼的团，天地之差。为什么这样干？为那二十万块钱！北京一家京剧演出单位和一家公司共同成立一个京剧团。这家京剧演出单位提供全团人员70%工资，公司每年给二十五万块钱，剧团得叫人家公司的名字。政府文化主管部门举办的京剧演员大奖赛，没那么多钱，办不成；由一家餐厅资助一半多。这次大赛便不由政府出面，改为餐厅经理名字的什么‘杯’大赛。可怜的是得奖的演员没拿着政府名义的证明，拿到的是餐厅经理名字的奖状，要是真有个杯，哪怕是塑料的，也还能当个容器，不论盛什么。没杯，只是张花纸，也惨点儿吧！为什么有这种怪事发生？都是一个“钱”字作祟。但据《今晚报》上刊登话剧家李默然同志讲话中谈到，如今“星儿”们出场一次的最高报酬是六万。有人说价码还要比这个高很多。又据《北京晚报》上刊登话剧作家梁秉堃同志的文章中谈

到："一年内由全国用公费请客吃掉一千个亿。"为此，我打算给星爷、星奶奶、公费请客的主儿磕个头，乞求您为剧团辛苦辛苦，多出四五场，二十万就有了，您请客时少要一两个菜，省下来的钱还会多。以此周济周济可怜的剧团，您可是功德无量，胜造七级浮屠。但是，不论哪位，您给了钱可别要求改为您的大名。如果那样就成了躲一刀挨一枪，里外里一个样。可就真得"张别古二次进庙台"啦，鬼是不闹了，城隍老爷子闹可也受不了！

名师与明师

"名师出高徒"、"明师出高徒"，一字之差，含意不同。以演员来说：名师，是技艺水平和知名度都高之师；明师，则是英明、明智之师。名师，可以是明师；也不一定必是明师。有些名师，自己技艺高，却不善于传授。名师，也许由于知名度高，日不得暇，没有时间和精力传授。明师，可能技艺和知名度都不如名师，却善于传授。因此投名师未必优于投明师。

享有"国剧宗师"、"武生泰斗"之称的杨小楼先生，可谓武生中的顶峰。

至今只有学他的，还没有超过他的。可这位杨宗师一生没收过徒弟。“杨派”武生第一代传人，都是他的老搭档丁永利先生教出来的。丁先生的舞台艺术的知名度，与杨宗师无法相比，却教出来许多位知名度很高的“杨派”武生。丁先生便可称为“明师”。前辈京剧名宿荀慧生先生曾向其女儿令莱说：“你是孩（儿）体，唱（演）戏成不了好样儿的，教戏你可是好样儿的！”李万春先生跟他的一位弟子也说过类似的话。

有些后辈演员拜师，只不过借师父的名望，以“某某的弟子”为头衔抬高自己，这不可取；切实的还应是提高自己的技艺，从而增进自己和知名度。不过拜了名师的后辈演员，不应该忘掉启蒙的教师。

哪儿的月亮圆

外国的月亮，真的比中国的圆吗？不然为什么中国人在美国拍个电视剧，便在各报刊上连篇累牍大肆吹嘘。仿佛比中国人在中国拍电视剧光彩得多！这应该算什么族？什么味儿？

真是拍好了吗？按“老王”的话，当然是“拍好了”。可是我吃老王的瓜，

总觉着不但没有他说的甜，而是李多奎的吆喝："苦哇！"

我看过《北京晚报》上连载的小说《北京人在纽约》，觉得不错。原想拍成电视剧，也许错不了。由于没得功夫，偶然看了中间一集，便觉得味儿不对了！原小说写的是王启明、郭燕夫妇在国外谋生不易。电视剧改了：郭燕不再为织毛衣累得晕头转向，却嫁给了外国人。偶然又看了一集，大约是第8集，整个一集只有外国人与郭燕、王启明与阿春两段床上戏。再看一集，是宁宁为她父母的"四角"关系，与王启明、与郭燕斗嘴，而且流里流气。简直是糟踏由北京来的人。我忽然醒悟：原来老王所说的："电视剧把原小说只能拍8集的内容，增为21集。"增多了13集，用来说明：北京人在纽约，是滥搞两性关系，争风吃醋！

再看看那个王启明，像受过高等教育的、像大提琴手吗？依我看，先是像骆驼祥子，又比祥子多着无赖劲儿；后则像香港来的流氓！

中国有自己的特色，为什么一沾上外国就身价千倍？电视剧，拍成外国片的样儿，就好吗？牛肉面，本来是中国

的产品，怎么一个来自美国的，还是华人，开了个面馆，打出“美国”二字，面条就高出中国的一等，分外招人！中国的菜肴，一向是世界有名的。国外开着很多中国餐馆，中外顾客盈门。怎么一到中国，中国的菜肴反而跌了份？中国的鸡，有各种各样的做法。炸鸡中，香酥鸡味美无比；其他炸鸡也不少，如“炸八块 ”等，都属上乘，全被置之度外。对人家外国的炸鸡 ，则倍感亲切！

依我看来，中国的月亮，其圆不亚于外国。大约有些人笑我愚蠢、没出息！那样的聪明与出息，我想还是没有的好！你们的外国月亮比中国的圆，我不敢恭维。

一代完人梅兰芳

——纪念梅兰芳诞生100周年

都说是“金无足赤，世无完人”。也就是说没有十全十美的人。但是，京剧艺术大师梅兰芳先生却属例外。梅先生在数十年的艺术生涯中，从艺术到为人各个方面，都让戏曲界内外所有的人佩服。可以说从没有任何人挑剔出他的某点不足。所以当1961年他逝世之后，在他的追悼会上，做为国务院副总理的陈

老总，为他写的挽词就用了“一代完人”四个字。敬爱的周总理，对他也有相同的评价。

总括梅先生的德艺双馨，可以分为四个方面：一，艺术上真知灼见；二，演出中力求完美；三、同仁间谦恭和善；四，各方面克己待人。

艺术上真知灼见

艺术家，多是精于改进革新，从不保守的。否则便成不了艺术家，更难成为一个艺术流派的创始人。梅兰芳先生不仅具有艺术家这样的共性，而且在艺术见解方面更有独到之处；在改革创新方面先人一步。所以梅先生的艺术，可以代表我国的京剧艺术、戏曲艺术；可以形成体系。也正因为如此，才被列入世界三大艺术体系之中；不仅与那两家平分秋色，甚至还胜一筹。

早年，京剧没有时装戏，梅先生于1913年便演出了根据北京实事编写的时装戏《孽海波澜》；其后还演出了《一缕麻》、《邓霞姑》等时装戏。早年，京剧演古代戏，旦角都是梳大头、带“线尾子”；服装也多为黑色，所以正旦又称“青衣”。梅先生在新编戏里，为了贴近生活，创用“古装扮”，梳古装头，不用

"线尾子"。服装的颜色、花饰，也做了改进，一变旧日青一色的单调，增进舞台上的美感。伴奏乐器，也由过去的一把京胡和逐渐增加的二胡之外，又用上三弦、乐琴，形成"四大件"，使得乐声大为丰富。

新中国建立后，大力提倡戏曲改革。目的是肃清旧社会在戏曲剧本和演出中所留下来的封建、迷信、宿命，以及奸、杀、因果、恐怖等糟粕，以提高艺术品位。但是由于从业者水平不同，在改法上出现粗暴对待、滥加杀伐的倾向。被一些人称为"戏宰"。梅先生针对这个问题提出"移步不换形"的口号。尽管当时有些人对这种提法持有异议，但是，经过时间与事实的考验，证明梅先生这种提法是经典性的。移步，就是革新；不换形，就是仍为京剧。正如一个人从办公室走到大门口，步是移了，形却没变；一件衣服，因为不合体，或不合时宜，可以改，进行加工，但是改过之后仍是衣服。如果改成裤子，那就另当别论了。后来提出的"京剧姓京"，与这个完全一致。也有人说：京剧不一定姓京，因为她是从徽班进京后形成的，以后也不能永远不变。这种说法，和衣服制做

之前，不叫衣服，而叫料子；改成裤子之后，则叫裤子一样。只要改革人的目的，是把她改好，而不是改掉，后一种结果，就不容易形成。这也跟新的艺术流派来源于已有的艺术流派；但是新流派创始人的原始想法绝不是从否定旧有流派出发的。就以往几十年，以至近些年京剧改革出新的情况看，凡是合于京剧姓京、移步而没有换形的改编、新编戏，都被广大观众所称道，上演不衰；否则就难于讨好观众，常是费时失事，如昙花一现，便偃旗息鼓了。由此更加证实梅先生40多年前的见解精辟。

演出中力求完美

每位艺术名家，都有个人的特点；每个艺术流派，都有自身的特色。特点和特色，如果是异峰突起，明显地有别于一般，比较容易打动欣赏艺术的人。梅兰芳先生的艺术特点，“梅派”的艺术特色，却是并不明显地有别于一般，而是在一般中见特色，也可以说是平中见奇。这和平凡中见伟大一样 ，极为不易做到。唱的方面，梅先生从不用特殊的花腔；做的方面，梅先生从不用过份的面部表情、手势和形体动作，也不在水袖的运用上使特别的花样。他的好处是：

听来看来，似乎一般，却在一般中显示出极不一般，以此牵动观众听觉、视线，打动观众的心。许多人评价梅先生的艺术特点是端庄、大方，正是这个道理。

梅先生对于艺术，有突出的严肃认真精神，对艺术、对观众做到百分之一百二十的负责。这也是梅先生和“梅派”艺术，在广大的内外行中享受崇高威望的原因。

梅先生演戏，每一举手、一投足，甚至一个转身、一个静止，都注意到艺术之美，却又完全照顾到符合角色的身份、处境和内在感情。许多久与梅先生同台的演员和久看梅先生戏的观众，谁都知道，梅先生往舞台上一站，无论从哪个角度、哪个侧面看，都具有美感。梅先生晚年，由于年龄关系，气力不如以往，每唱高腔，从丹田提气，必然显出身上吃力。因此，每唱高腔时，必配合以转身动作，以避免使观众看出由于运气牵动身体，从而形成的某些不美。一位演员一场戏演下来，脸上脂粉必然不似刚刚出场时鲜艳，需要中途在后台补充敷粉。但是，戏入尾声，许多演员便不再注意。在梅剧团担当主演的李慧芳女士说：“梅先生却不是这样的。我亲

眼得见，他演《凤还巢》演到尾声，程雪娥与穆居易进入洞房，戏马上就演完了，梅先生仍然在帐子里对镜敷粉整妆，以求再见观众时，还是一幅艳丽多姿的极美形象。”

传统戏，在内容方面，表演方面，存在着一定的糟粕。唱、念词句也有不雅、欠妥的。梅先生从青年时代就不断改进，以求不失美感。新中国建立后，更加注意高雅。比如《宇宙锋》赵艳蓉当着其父赵高的面装疯时，有“到红罗帐倒凤颠鸾”的唱词，并有相应的手势，梅先生在澄清舞台形象的启示下，把“倒凤颠鸾”改成“共话缠绵”，同时改变相应的表演。这样艺术形象就更为完善了。

同仁间谦恭和善

一个人做一件好事容易，做几件好事也不难；毕生都做好事，就得具有很高的道德品质修养了。梅兰芳先生就是一生都做好事的人。凡是与梅先生熟悉的人，跟梅先生合作的人，谁都知道梅先生从没有跟谁发过脾气，从没有摆过名演员的架子；总是出自内心的谦恭和善，似乎在谁面前他都是小学生。

梅先生领导的梅兰芳剧团，向来没

有解聘过一位演职员。把进入老年不能工作的人，一一养起来，照开工资。为了避免有的人以为这是不劳而得、白拿钱，心里过意不去，还尽量给安排一些力所能及、象征性的工作。有位老生演员刘景然先生，年高体弱，已经不适于登台了，但觉得不劳而取于心不安。梅先生就把一出不大常演的《审头刺汤》留给他。每演这出戏，总是请刘先生扮陆炳。让刘先生本人和外界人都觉得他仍是剧团的成员。平时不演戏，只是歇"官工"而已。凡是剧团内的人员，以至熟悉、甚至不熟悉只是相识的人，遇着生、老、病、死，婚、丧等事，经济上有困难时，他都立刻送钱接济。

凡是在梅剧团工作过的人都知道梅先生演戏，场上不论谁出了事故，梅先都不加责难，反而自己检讨自己的不足。伴奏人员在伴奏中有不妥的时候，梅先生绝不"翻场"；相反地下得台来还跟出事故的人和颜悦色，说："也怪我在出场前没有预先跟你对一下，若然就不会出这种事故了！"梅先生的琴师姜凤山先生说："有时我的弦定得偏高了，或者偏低了，梅先生都照样唱，戏演完了，我觉得很对不住梅先生，歉疚于心，不想梅

先生却说，合适。正巧今天我嗓子好，这么唱着痛快，或者说，正巧今天我嗓子有点儿不给劲，这么唱着舒坦!”有位刚刚参加梅剧团工作的基层演员，面对梅先生这么高威望的“角儿”，产生“怵角儿”思想。戏里这位演员扮个“报子”，上场后，一个“报”字念完了，见了梅先生扮的角色，竟然想不起来底下应该报什么内容！梅先生立刻念出：“知道了，再去打探!”把僵局化解。到了后台，这位扮“报子”的演员心想：梅先生准得发火，以后梅先生也不会用他了。见了梅先生十分沉痛地说：“您瞧，我把您的戏给砸了!”梅先生不仅毫无责怪的意思，却说：“演员上台忘词的事不新鲜，我也常有这个时候。别往心里去，下回你再来这个活儿，准出不了错儿!”有位管服装的工作人员，在为梅先生赶装时，慌忙中拿了两种颜色的彩鞋一样一只，而且都是一只脚上穿的。当时没有发觉，戏演完了，到了后台，梅先生同样不加责备，却说：“观众没瞧出来，就算没出漏洞，别往心里去!”类似这样的事不少。梅先生的态度深深感动着许多人，使这些人往后百倍注意，保证演出不出问题。

梅先生的谦逊虚心，表现为时时听取意见。不论对方提什么，都能耐心地把话听完，然后仔细考虑，本着有则改之、无则加勉的精神对待所提意见。有时在场的人都觉得说话的人太罗嗦，想替梅先生制止。梅先生却从来不让这么做，常是说："人家是好意 ，一千句话有一句对咱们有帮助也是好的!"还经常亲自拜访有关人员，征询对自己的意见。梅剧团协理员、书记刘景毅同志感慨地说："那时候每年春节第一天，也就是大年初一，梅先生总是第一位登门给我拜年的人。顺便征求一年来对他工作中、演出中，还有那些需要改进的地方。"这些，都使对方由衷感动。

各方面克己待人

关心别人胜于关心自己，处处替别人着想，事事想得是对工作、对事业有利。这又是梅先生的一贯品德。从演出中来说：梅先生抱定演员就是要通过演戏为人民服务的宗旨。梅剧团巡回演出中，不论到小市小镇、工矿农村、边远山区，梅先生都与剧团同行，到哪里都尽量满足群众的要求。直到 1961 年发病前几个月，已逾花甲高龄仍然如此。在抗美援朝中，参加赴朝慰问团的时候，

也都是不惜体力，不避艰苦，奔波于前沿阵地，努力为战士演唱。

著名演员在巡回演出时相遇，彼此形成“对台”局面是常有的事。梅先生与程砚秋先生同是“四大名旦”之一，艺术各有千秋，但是从威望上看，梅先生还是高于程先生的。所以每当巡回演出中与程先生碰在一起，梅先生都主动避让。有一年，梅先生在南京演出，到了后期，程剧团到了。梅先生立刻通知：提前结束南京的演出。来到上海，不想在上海演出未半，又赶上程剧团到来。梅先生又跟剧场商议：“演出暂告一段落，以后再补。”梅先生在上海，与南方名演员合作，有位演员提出苛刻的条件：要把名字登在梅先生前边；要梅先生服从他的演法；演《龙凤呈祥》最后的“跑车”一场，他扮的赵云要在舞台中间用“转灯”技巧，让梅先生扮演的孙尚香和刘备一同围着他转圆圈。梅先生一一接受，还登门向这位学习他的演法。后来报社为梅先生抱打不平，说：“把他的名字搁在前边，我们不登。”梅先生得知，亲自给报社打电话，要求照登，说：“演合作戏是为了让观众满足艺术享受，不能为其他事把演出搅了，让观众受损

失！”

尽管梅先生自奉节俭、屈己待人，但在旧社会出国演出的时候，在外围人面前绝不显出中国人的寒酸。每次到国外，首先租住当地最高级的饭店。尽管饭店规定把饭开到房间里要比在饭厅用饭价钱高出两三倍，梅先生也要开到房间里用。直到演出开始，才迁往离剧场较近的饭店，以求排演方便。

梅兰芳先生的事绩很多，流传于世、见诸于文的已经不少。这里所述，仅是我们曾在梅剧团或是与梅先生合作过的一部分人员回忆的一个侧面。对梅先生的总体艺术和为人，当属挂一漏万。

说“吹大牛”现象

吹大牛者，说大话也。历来为众人所不齿。“三国”时，诸葛亮知道马谡“言过其实”，断定其“终无大用”。街亭之战，错用他为帅，以致丢失咽喉重镇。自免武乡侯之职。近时看上海来京的京剧名家郑盛芗、吴江燕与北京名丑白凤鸣演的《豆汁记》，演到乞丐头儿金松与落难穷秀才莫稽互送嫁妆、聘礼时，各以吹大牛为能事：什么“象牙床”、“翡翠痰桶”、“闪缎被褥三百床”、“黄金五

千两"等等，竟自在相互推让时扯破了已无拉力的衣裳。这是通过剧中人之口抨击吹大牛的歪风。过去民间流传"先说山，后说天，说了大塔，说旗杆"的话，也是讥讽吹大牛的。

不想讥来讽去，如今此风反而越厉，逐步升级。仅以商业而言，先是处处有"中心"，一家小饭铺，能以"饮食服务中心"为名。后来"中心"以不具体而降温，代之而起的是"城"。一间门脸的小饭铺，不叫"饭铺"、"饭庄"、"餐厅"，愣敢叫"美食城"、"火锅城"；鞋铺、百货店，则叫"鞋城""商城"。如此还嫌太小，继之而来的是"世界"二字。什么"海鲜世界"、"火锅世界"、"空调世界"不一而足。照此下去，也许会吹出比"世界"更大的来。真可谓："北京城中无数城，一家店铺一座城；过去城在世界里，世界今在店铺中！"

春节和"应节戏"

旧社会，戏曲艺人生活清苦，一年到头疲于奔命，有的人还难得温饱。只有大年三十（旧历除夕）前，才能休息几天。大年初一又开始紧张的演唱生涯。

日子好过的班社（剧团），多在大年三十前四、五天便暂停演出，以便从业人员做个人过节的准备。暂时停演就要把装服装、道具的箱子贴上封条，称为"封箱"。"封箱"前必演一两天不多见于舞台的戏，叫做"封箱戏"。演"封箱戏"的目的是：多卖出些戏票，多赚些钱，使班社里生活困难的基层演员有在停演这几天的生活费。最好还能吃上庆祝大年的饺子。"封箱戏"力求阵容整齐，主要演员全部登场，或演"双出"，或共同演一整出主角多的大戏。可以别开生面以"反串"的形式演出，也就是某一"行当"的演员改演其他"行当"的角色。比如，生行演员改扮旦行角色，旦行演员改扮花脸行角色之类。以求广为招徕观众。

从大年初一开始，到初五这五天，是新的一年开始的头几场戏，不但得演吉祥戏，不能有杀人、死人的内容，还得在正戏之前跳"加官"、跳"财神"，演《天官赐福》、《赵彦求寿》、《得胜回朝》这样的戏。象征福、禄、寿、禧。正戏则要演《龙凤呈祥》这样的吉祥大戏；或者是老生、小旦全演的如《游龙戏凤》，老旦演出《长寿星》（即《太君

辞朝》),花脸、小旦合演的如《牛皋招亲》一类的戏。过了大年,则随大小节日演与节日有关的戏。如:正月十五为"元宵节",也叫"灯节",要演《元宵谜》、《瞎子逛灯》等;三月初三,为天上王母娘娘生日的"蟠桃会期",要演《蟠桃会》、《红桃山》、《闹天宫》(以其中有猴王"偷桃"情节);五月初五为"端午节",要演《白蛇传》、《五毒传》等;七月初七为牛郎织女相会之期,要演《天河配》;八月十五为"中秋节",要演《嫦娥奔月》、《关公月下赞貂婵》等。这些都称为"应节戏"。

再有一种"应节戏",则是按照每年一改变的"属相"(即"生肖")来演戏。去岁为"狗年",则演《杀狗劝妻》、《打狗劝夫》;今年为"猪年",则演《高老庄》(猪八戒招亲)、猪八戒《盗魂铃》;明年为"鼠年",则演《无底洞》(猴王拿玉鼠精)。有趣的是:抗日战争胜利那年,京剧著名文武老生演员李少春组成的"起社"(剧团),正在上海演出,为了表示庆祝胜利的喜悦心情,把有关"十二属相"的戏,集中在一个晚会上演出,而且按顺序登场。开始为武旦演员陈金彪演的《拿玉鼠》(即《无底洞》);

接下来是旦角演员张慧聪与丑角演员贾松龄演的《小放牛》；小生演员褚金鹏与花脸演员赵德钰演的《飞虎山》；旦角演员魏莲芳与小生演员高维廉演的《白兔记》；花脸演员郭元汾演的《锁五龙》；旦角演员李玉茹、魏莲芳演的《白蛇传》中的《金山寺》；花脸演员袁世海演的《尉迟洗马》；李玉茹与老旦演员李金泉演的《牧羊山》。底下的两出分别为：李少春演的《猴王闹龙宫》；武丑演员叶盛章演的《时迁偷鸡》。“压轴戏”为李少春、叶盛章、李玉茹“反串”演出的《杀狗劝妻》，李少春以文武老生扮曹母；李玉茹以旦角扮曹庄；叶盛章以武丑扮曹妻各有特色。“大轴戏”为全体登场的《猪八戒盗魂铃》，主要角色猪八戒由李少春扮演，女妖由李玉茹扮演。这出戏里，李少春扮的猪八戒又以旦角形式演虞姬，李玉茹扮的女妖又以花脸形式演霸王，“反串”了一段《霸王别姬》。李少春舞剑，李玉茹为之擂鼓。这场演出可谓空前之举，丰富多彩到了极点。当时轰动上海，以后传为佳话。

全聚德不等于月盛斋

世间万物，各有特色。正因为特色

不同，才被不同的人所喜爱，或满足不同的需要。全聚德，以烤鸭闻名；月盛斋，以酱羊肉获誉。如果有人宣传：为满足爱吃酱羊肉人的口味，全聚德做出酱羊肉味儿的烤鸭；为满足爱吃烤鸭的顾客，月盛斋做出烤鸭味儿似酱羊肉。可能两家的顾客反而都减少了。阳光照射，可以杀菌，可以使万物生长；月光，无此作用，却可在其下闲步，饮酒、赋诗。如果让太阳和月亮都得满足些不同的需要；阳光暗淡了，难于杀菌，万物难于生长；月光泛红了，便大伤了在其下闲步，赋诗饮酒人的雅兴。这些道理，尽人皆知。但到戏曲上，有些人就不这么想了。

各种传统戏曲，自有特色；属于新文艺的剧、影、歌、舞、也自有特色。各自有其爱好者。老年人中，有喜爱新文艺的；青年人里，也有喜爱传统戏曲的。从事各种艺术的人，只要把本身的艺术品位提高，使其具有鲜明的特色，不愁没有主顾。不必为迎合什么人的口味，加进什么去，使自己的东西不伦不类。有人说，看过一出戏后，弄不清是哪种艺术形式？这是从业者的失败。正如吃过烤鸭，还不知道是烤鸭，是酱羊

肉？不能说是制作者手艺高明。

艺传七代两高峰

艺术界，祖孙七代一脉相承同操此业；京剧界，祖孙六代同工文武老生行当；祖孙二位各为流派创始人的，前无古人，至今后无来者，只有谭氏一家。今年，是谭门七代中第二代、“谭（鑫培）派”艺术创始人谭鑫培先生诞生150周年之期。北京、武汉同时在12月中旬举办隆重的纪念活动。

谭门第一代，谭志道先生（1808－1887），自湖北江夏（现武昌）迁居北京，工老旦，以嗓音高亢，获“叫天”誉称。志道先生之子，就是谭鑫培先生（1847－1917），从他这儿起，以下五代都继承其衣钵，工文武老生。谭鑫培先生自幼就有天赋的好嗓子，又练就扎实的武功基本功，被观众爱称为“小叫天”。长成以后，善于博收广采，长于改进革新，剧目、角色、唱腔和演技方面都有自己的特色，于1900年前后形成众所公认的“谭派”，享有“伶界大王”之誉称。自此以后，凡属老生演员绝大多数承袭其艺，时有“老生无腔不学谭”之说。即使日后自成流派，也都是在其

"谭派"基础上发展变化而来的。

谭门第四代，谭富英先生（1906－1977），与其祖父谭鑫培先生共同为谭门七代中的两个顶峰。过去曾经有一幅漫画，画面为老少三人。中间的一位中年，指着那位老年，向少年说："你的父亲，不如我父亲！"又指着那位老者说："你的儿子，不如我的儿子！"这是站在富英先生之父谭小培先生的立场上，赞扬谭鑫培与谭富英这两位杰出的艺术大家。皆因小培先生只有一般的名望，而富英先生名登后"四大须生"之中，与前、后"四大须生"中的另六位，共同在承袭其祖父"谭派"艺术的基础上，分别创成"余"（叔岩）、"言"（菊朋）、"高"（庆奎）、"马"（连良）、"谭"（富英）、"杨"（宝森）、"奚"（啸伯）这七大老生流派。近世以来，社会上所称的"谭派"，指的便是富英先生创成的"谭派"，为与其祖父的"谭派"相区别，也称为"新谭派"；或称其祖父的为"老谭派"。

谭鑫培先生在丰富老生剧目、改变老生旧日唱腔平直、丰富老生唱腔和统一声韵方面都作出巨大贡献，确定了以湖广音为主体的声调、中州韵的尖团字为主体的声韵体系。如把花脸重头戏

《沙陀国》移植成老生戏；增加《四郎探母》中老生出场后的大段“慢板”；创出花腔、巧腔、闪板、耍板等技巧。在表演方面，力求从人物出发，揣摩透剧情和剧中人的内心，把唱、念、做、打“四功”都用为表现剧情和剧中人的手段。在武戏方面提出“武戏文唱”，不单靠武打、翻跌、武功技巧取胜，以演出人物、打出感情为重点。谭鑫培先生武功扎实，演出的许多戏都有其个人独到之处。比如《打棍出箱》，范仲禹出场后用踢鞋来表现其疯颠，以头上戴的“高方巾”接住，成为此戏中的绝技之一。再如出箱时所用的“鲤鱼打挺”，出箱后所用的甩发技巧，也各为一绝。传说他在做“内廷供奉”为皇家演唱时，一次因去得稍晚，慈禧太后罚他扮猪八戒，挤兑出他的一出以杂学唱取胜的《盗魂铃》。后来这出戏在市面上公演十分叫座。上海丑角杨四立用这出戏跟他“打对台”，但从唱上逊他一筹，就想以武功赢他。谭鑫培先生演到猪八戒登高，爬上三张桌上，做出往下翻的样子，一望、两望，然后摇头，不往下翻，而是再爬下来，以表示猪八戒的笨拙。杨四立演到这儿利落地翻下来，取得“满堂好”，

他以为凭这一手能把谭鑫培先生战胜，其实谭鑫培先生不比他武功差。此处不翻，是不以武功卖弄，力图演出猪八戒的特点。

谭富英先生同样以好嗓子、好武功演出自身的特色。他的嗓音条件胜过祖父，宽亮甜脆无人可比。每唱高腔，真有响遏行云之势。听他唱，如盛暑之际饮一杯清洌甘泉；夜静之时嚼一颗香甜脆枣。其唱的两大特色，一是每唱高腔翻上两个高去，仍然游刃有余。一是每唱“快板”，速度极快，但节奏鲜明、字字清晰入耳。他在《斩马谡》中的导板：“火在心头难消恨”，“恨”字后的“哪啊”，以及《桑园会》中的“大不该在桑园我调戏她”，“该”字后边的“呀啊”等等，都达到沁人心脾的妙处；《斩马谡》中的“一见马谡跪帐下，不由老夫咬钢牙”等快板，则又给人极为解气，非常过瘾之快。在武功方面，也优于许多位老生，体现在《定军山》、《战太平》等带武场子的戏里，则稳健、帅。两方面都不给人丝毫拖泥带水之感。

谭鑫培、谭富英祖孙二位，还有两桩凑巧的事：一则是，谭鑫培先生于1905年，应邀拍摄了第一部京剧无声影

片《定军山》的几个片断；谭富英先生于1933年，应邀与名旦雪艳琴合拍了第一部京剧有声电影片《四郎探母》全剧。祖孙二人占了京剧影片之首。再则为：今年正巧是谭鑫培先生逝世80周年；谭富英先生去世整整20周年之期，忆及20年前谭富英先生遗体告别仪式上的一副挽联：

"富甲梨园，七代继盛，两代流派，艺高称首富；

英冠菊圃，四海驰名，五洲仰慕，德勋领群英！"

这实为谭门特色的写照！

京剧前辈的艺德

演员，当然要凭艺术赢得观众；但是有了艺术，不能忘掉艺德。艺德甚至重于艺术。不讲艺德的演员，不仅会失去观众，还会失去在社会上的立足之地。所以历来以德艺双馨为演员立身之本。

京剧界老一辈演员中，讲求艺德的事迹不少。北京培育京剧接班人的富连成科班，创办时的主教萧长华先生，便是以德艺双馨在社会上享有极高威望的。他已届高龄时仍然一面教学一面登台演出。这个科班的第二科学员马连良成名

并始创“马派”艺术的时候，有一次在大合作戏《龙凤呈祥》与萧老同台，而且是马先生扮乔玄，萧老扮其随从乔福。一般演出总是乔玄先上场，等乔玄念过“引子”，归座，再念“定场诗”时，乔福“溜上”，由于萧老威望高，观众见他上场必然报以热烈掌声。那天，萧老恐怕自己上场时观众鼓掌、叫好，把乔玄的念白搅了，就在马先生念过“引子”，转身归座的当口，提前“溜上”了。不想观众见他出场仍然热烈欢迎。个别不了解情况的观众误认为：“怎么马连良一个转身，大伙儿也这么叫好！”尽管这里大家叫了好，可是没影响马连良底下的念白。

马先生扮演乔玄，有一大段脍炙人口的唱，成为“马派”代表唱段。这段唱的内容是赞扬刘备几个结义弟兄。其中赞扬关羽的词中，早年有一句是：“他有个二弟‘寿亭侯。’”这段唱灌成唱片之后，有人指出：“关羽的官名是‘汉寿亭侯’，而不是‘寿亭侯’。其中的‘汉寿’为地名，‘亭侯’为官名。”过去的演员受文化所限，以为“汉”字代表的是“汉朝”，所以唱时去掉了“汉”字。马连良一面向此人深深致谢，一面请唱

片社把没卖出去的唱片，统统收回、砸掉，由他付款，并另灌一张。

还有一位老生前辈名宿贯大元先生，自新中国建立后就受聘为中国戏曲学院教授，不断有人向他求教。他却给自己定了一个“三不教”的规章：其一是别人比自己唱得好的戏，不教；其二是自己没有得到真传实授的戏，不教；其三是没有经过长期实践的戏，不教。贯老的解释是：“别人公认我演得不错的戏，我自己知道没有得过前辈亲传，只不过‘漂学’来的，与其由我来教，不如让人家向以演这出为代表作的人去学，岂不更准确。有一出《击鼓骂曹》我演过，但是我自己认为夏山楼主（韩慎先）虽是票友，可是比我演得好，我就建议要学的人去找他。”

点点滴滴见真情。从以上三位前辈名宿的事，可以看出他们对艺术的认真负责，一丝不苟，处处从观众、从后学方面着想，这就是艺德所在。如今学学戏演戏的人，如果都能这么做，戏的质量必然会提高，观众也必然更感兴趣，京剧振兴便大有希望了。

侯喜瑞不演霸王

晚报上徐城北先生谈《盖叫天的海派脸谱》一文中有："杨小楼之后，郝寿臣、侯喜瑞、金少山、裘盛戎、高盛麟、袁世海都因演霸王名噪一时。"这使我想起侯喜瑞先生过去谈"扬长避短"时的一段话——

我因为身材瘦小，从不演霸王。梅兰芳先生跟杨小楼先生演《霸王别姬》，相得益彰。杨先生过世后，梅先生则与金少山合作此戏。杨、金二位都身材高大，扮霸王有气魄。有一次，梅先生贴出与金少山合演这出戏，赶上金少山患病，便邀我合演，跟我说："您捧捧我吧！"当时梅先生已经非常出名了，邀我合演这出戏，应该说是捧我。又是亲自相邀，如果谢绝，好像不识抬举了。可是我经过再三考虑，还是谢绝了。我跟他实话实说："你邀我演这出戏，是捧了我！可是我不敢答应。因为我个头矮小，又瘦，扮出霸王来不像样儿。不但糟踏了霸王，也把你的戏搅了。我也露不了脸！"

戏曲舞台"阴盛阳衰"后果堪虑

"阴盛阳衰"这个问题，在戏曲界来说，主要指的是：演旦角的，无论从人数和艺术水平，都胜于演生角的，由此形成的比例失调现象。这是不利于戏曲振兴的。

早年，京剧界既有称为"通天教主"的名旦王瑶卿，称为"老夫子"的名旦陈德霖；又有极享盛誉、为众生之师的谭鑫培，更有武生泰斗、国剧宗师的杨小楼。稍后，则既有"四大名旦"，又有"四大须生"。武生中的"二李"（李万春、李少春）、小生、武丑中的"两叶"（叶盛兰、叶盛章），都属首屈一指。真可谓兰桂齐芳、生旦并盛，蔚为壮观。

近十多年来，在戏曲舞台上，情况便逐渐改变了，渐渐露出"阴盛阳衰"的端倪。从近两届中国戏剧"梅花奖"戏曲获奖者看：第四届15名里，仅有生行男演员3名；第五届15名里，更是只有2名。再从那年的全国京剧青年演员电视大选赛中看，这种现象也很突出：沈阳的武旦李静文、贵州的花旦侯丹梅、河北的闺门旦李胜素、天津的老旦蓝文

云，都已经不弱于前辈名家；但老生、武生则不及前人。

最近，中国戏曲学院附属中等戏曲学校和北京市戏曲学校，分别为贵州省铜仁地区和内蒙古自治区，培育出少数民族京剧班，又是出色的旦角不少。两个班却只有一个能演正戏的老生——李蕾，还是位姑娘。武生、武丑，贵州班40名毕业生里只有一样一个；内蒙古班31名毕业生中共有四、五个，也大少于旦角人数。北京市戏曲学校新近毕业的北京班里，“梅派”旦角尚伟、“程派”旦角鲁彤、“尚派”旦角王莉春、武旦王春燕、“筱派”旦角刘琳，都堪称佼佼者；可生行中，出色的只有一个老生高彤。阴盛阳衰、比例失调的趋势日渐严重矣！

反映社会生活的戏曲，自然而然地要生、旦齐全，阴阳协调，才能更真实、更完整地演出既威武雄壮、又缠绵悱恻的好戏来。既有阳刚之盛，又有阴柔之美，从而满足全体人民对戏曲艺术的审美需求。如若戏曲舞台上“阴盛阳衰”、比例失调的现象任其发展下去，那末，上演的剧目必将越来越狭窄，阳刚之美必将越来越弱化。

翻开《北京日报》上的戏曲广告，不是《玉堂春》、《红娘》，便是《穆桂英》、《白蛇传》，还有《铁弓缘》、《拾玉镯》一类的戏。新排出来的则不外《三打陶三春》、《三姑闹婚》、《哑女告状》等等。过去，马连良上演过以老生为主的戏，李万春上演过以武生、老生为主的戏，都有四、五百出。当前生行戏和观众见面的，无非这两位艺坛泰斗演出的百分之一、二。如此下去，演出剧目贫乏何时了！如此下去，振兴戏曲之望何时成为现实！

要改变“阴盛阳衰”的现象，必先找出其产生的原因。据中国戏曲学院附属中等戏曲学校和北京市戏曲学校有关负责人说：当前主要原因有三个：一是招收学生时，男生的报名数字就少于女生；经过测试，男生条件合格者又少于女生。二是入校以后，从整体上看，在学习中男生不及女生认真踏实，勤奋刻苦者较少；取得成绩则较女生为差。三是男生变嗓后，有些人恢复得不好，便不能进入优秀行列，不能演正戏；有些人甚至得转入其他专业，从而形成淘汰率高。这种现象是过去所没有的，也是和当前整个社会情况密切相关的。

改变这种现象，有待各方面的努力，采取相应的措施，尤其重要的是包括着社会风气和领导重视两方面的问题，必须得到合理的解决才成。

如此宣传有损无益

说书、唱戏、写文章，目的都应该给人以启迪、教育。古谚云“说书、唱戏劝人方”就是这个道理。有些从事这样工作的人，缺乏职业道德，一心只为赚钱，于是说荤书，唱粉戏、写诲淫、诲盗的文章。这，在今日都应属“贩黄”，在严打之例。京剧大师梅兰芳先生在写他《舞台生活四十年》一书时，对辅助他的许姬传先生说：“旧日的轶事、掌故很多，咱们不能没有选择地写进书里去；要找那些对人有启迪、对后辈有教益的写。”说得如此之对，如此之好，让人敬重。可惜，当今有些人在宣传旧日轶事、掌故时并非如此，却把一些不是自己亲身经历，只凭道听途说的，甚至是无稽之谈的，一一往出写。

京城一家报纸前些时候不断刊登一位名家的大作，就犯了上述的毛病。连着几篇，都是反面教材：当纪念敬爱的周恩来总理诞生一百周年，京剧大师程

砚秋先生逝世四十周年时，这位写出程砚秋与梅兰芳二位追着“打对台”，周总理出面解围的文章。最近正在强调道德，逐级表彰德艺双馨演员。这位连着发了两篇宣传有“国剧宗师”、“武生泰斗”之誉的杨小楼先生，与前辈丑行名家王长林先生的文章。宣传的是这两位名家都缺乏艺德：杨小楼在演《野猪林》时，掐了观众特别想看的舞剑。而且还说：他经常这样，情绪不好时想减什么就减什么。观众由于他的威望，也都认可。难道杨先生的威望就是如此目无观众，不讲艺德得来的吗？果真如此，还能被誉为国剧宗师！另一篇则写杨先生演《连环套》那天，扮演朱光祖的王长林误场。杨先生想改演武功吃重的《挑滑车》，观众群起表示“不听”，只好派人去找王长林。王长林正在家里喝酒，醉醺醺地来到，在场上竟然大受喝采，把杨小楼压下去。因此遭到杨小楼忌恨，只得离开了杨的戏班。这里一箭双雕，既说杨小楼没有群众威望，他唱《挑滑车》观众不听，否定了前一篇，又说杨小楼是武大郎开店，嫉贤妒能。王长林是心里没有观众，对演出、对艺术不负责任；再一篇则是骂余叔岩了。既说余

叔岩这位无人能比的好演员，是个吸毒犯，还是白天睡大觉，夜里欢。半夜三更吊嗓子，引来一些人在墙外窃听。这不是吵得四邻不安吗！

综上所述，让人莫名其妙！不知作者是何意？不管怎么说，这样的文章，只会误导青年演员：要当好角，得学会打对台，掐戏、误场、抽大烟！如果作者写的这些事，是其亲眼所见，像掐戏、误场也只不过是偶然现象，不能以偏概全。宣扬这些，于戏曲艺术的发展与社会的纯洁都不利。

谭鑫培加“戏码儿”

演员的艺术重要，艺德更重要。艺术不佳，不能立足于舞台；而艺德不佳，不仅不能立足于舞台，也难立足于社会。仅从京剧界来说，前辈演员讲求艺德的事就很不少。

多年前的一个夏天，李万春带着北京京剧院二团在石家庄演出。一个星期日，加演日场，由其弟子裴伟如主演《长坂坡》。那天天气极为闷热，即便稳坐不动，身上还直冒汗。马上就开演了，台下还没有多少观众。演员们从侧幕往台下看，见台下只有六七排人，冷冷清

清。于是有的人主张：“回戏吧，人这么少怎么演！”有的人则说：“这个时候回戏，不是找挨骂吗！凑合着演吧，对付下来得啦！”裴伟如没有表示什么，李先生说：“我给你们说个故事吧”——

谭鑫培先生盛年，一年冬天的一个晚上，原安排演出《洪羊洞》。不想当天从早起就大雪纷飞，天气极冷。到下午又刮起大风，风卷着雪，往行人身上、脸上打来。迎风走，被噎得喘不过气来。滴水成冰，走在街上的人，脸如刀割，手脚冻得生疼。黄昏未到，已是路静人稀。这样的天气，剧场里肯定座儿不佳。谭先生来到后台，管事人向他建议：“今儿个，是不是您就别演了？您瞧瞧台底下，才来了多少人哪！”谭先生走到上场门，扒台帘往台下一看，可不是嘛，台下的观众数得过来。他点了点头，转回身来，若有所思。管事人迎面问道：“您瞧，让前台出块（广告）牌，回了（戏）吧？”谭先生平静地说：“告诉前台，出块牌，可不是回戏！写上，今儿个我加演一出《定军山》！”管事人不明白谭先生这是什么意思，眼睛盯着谭先生问：“您，这是……？”“今儿个，冒着这么大风雪来的，都是我真正的知音！我不但

不能让人家失望，还得让大伙儿高兴。回到家去，都还想着：这趟没白来！乐能抵苦！”管事人点着头说：“对，就照着您说的，我让他们出牌去！”

李先生的故事讲完了，大伙儿异口同声：“什么都别说了，该怎么演怎么演！”裴伟如冲李先生说：“师傅，您瞧吧！我待会儿准比往常还卖力气！”

从慕名到受教益

我小时，受家庭影响，喜读古典小说，看传统戏曲；很少接触新文艺。上中学时，从语文课本里读到一些近代作家的作品，开始对老舍先生的小说、散文感到兴趣。觉得其好处在于文字简练，语言风趣。叙事动人，京味十足。于是老舍先生成为我最崇拜的作家，从此遍寻其小说、散文阅读。当时除《月牙集》、《微神集》之外，见不到其他集子，只能一本本地寻觅。有些作品，如像《老张的哲学》、《赵子曰》、《二马》以及《老牛破车》、《牛天赐传》等比较好找，在书店里能够买到，在图书馆里能够借到。像《小坡的生日》等，只是从其他作品里看到名字，市面上看不到书，图书馆里无此卡片。只能到东安市场、西

单商场等地的旧书铺、旧书摊上寻觅。经过不断努力，大约老舍先生的作品看了个八、九不离十。真是越看越爱看，得陇还望蜀。并且常想：我若能见到这位仰慕已久的作家当面求教该有多好！但是，由于当时我所处的环境，无论在中学，在属于大学的军委工程学校，还是分配到军委技术部工作以后，都很难遇到这种机会。想法只能停留在向往上。

50年代中期。我转到地方。虽然在市文化局工作，与市文联同在一个楼里办公，老舍先生作为市文联主席，常来此上班。近在咫尺，也并不敢冒昧前去拜望，尽管常有此念。不想1959年以后，与老舍先生见面的机会终于来了。那是京剧艺术家荀慧生先生担任北京市戏曲编导委员会主任以后，我作为公派人员，到荀先生处为他整理剧本和表演艺术以后。这三个“以后”，便偿了我的夙愿。

荀先生与老舍先生十分要好，不仅常有过从，而且这二位不论哪位有了新作，都要请对方提意见。我作为与荀先生艺术相关的人员，当然要在这种场合相随左右。

老舍先生与荀慧生先生都具有直率、

幽默的性格。不论哪位打电话相约对方商讨剧本，对方都取笑地问一句："在哪儿吃呀?"老舍先生住在灯市口对面的迺兹府街里，先生腿脚不大得力，所以经常约定在离他住处较近的萃华楼饭庄见面。研讨谁的剧本由谁付饭帐，已成定例。荀先生整理改编的《金玉奴》、《荀灌娘》、《杜十娘》，以及我改编的《小刀会》；老舍先生创作的《青霞丹雪》、《女店员》以及《神拳》、《全家福》等，他们都曾一起谈过。有一次正巧荀先生邀老舍先生读一个剧本，老舍先生也带了一个剧本来。正事谈过，吃饭之际，老舍先生取笑地问道："今儿个这顿饭钱，谁给?"荀先生说："我邀的，当然我给啦。"老舍先生说："也谈了我的本子啦!"荀先生说："那算白饶的。"听荀先生这么一说，老舍先生说："我说个笑话吧。从前八仙里的吕洞宾、李铁拐和猴儿，在一个挂有'圣贤愁'的亭子里喝酒。这三位都觉得缺点儿酒菜，公议各自准备一个酒菜。吕洞宾用宝剑割下自己一只耳朵，说：'咱们还得取匾额上的一个字，念出一首诗来'，随说：'耳口王、耳口王（繁体"圣"字为"聖"），壶中有酒我先尝，有酒可惜没有菜，割

下耳朵算一卖'。接着李铁拐割下自己一只手来，念道：'臣又贝，臣又贝，（繁体贤字为"賢"），壶中有酒我先醉，有酒可惜没有菜，割下手掌算一卖。'轮到猴儿啦，猴儿拔下一根毛来，念道：'禾火心、禾火心，壶中有酒我先斟，有酒可惜没有菜，拔下毫毛算一卖。'那两位见他把毛放在桌上，同声说：'这可不成，一根毛儿怎能当菜？'猴儿说：'这是遇见你们两位大仙啦，不然的话，我连一毛也不拔！'"说完这个笑话，又说："今儿个，我就当猴儿啦！"

我头一次参加是研究《金玉奴》的改编本。老舍先生说："我完全赞成把结尾由与莫稽大团圆，改成不团圆，让莫稽罢职听参。那段训斥莫稽的词也挺好！"又说："再挑点小毛病，你们考虑一下，金玉奴出场的唱词'人生在天地间应存忠厚，富与贵贫与贱何必忧愁'。贫贱可以忧愁，富贵还忧愁什么？怕有钱没地方花去？"荀先生立刻察觉，说："对呀！"接着说："原词是'人生在天地间原有俊丑，富与贵贫和贱听命自由'，我说头句是废话，二句是封建迷信。没想到，改过之后去了咳嗽添上喘！"我说："您看改成'贫贱人对富贵不可强

求'行不行?"就这么又改了一遍。在讨论《荀灌娘》改本时,老舍先生主张给荀灌娘的哥哥荀常,在出场时加段数板,说:"他也算主要角色,出场不要太'官中'。这段数板,词儿要逗乐,要结合这个人物仗着他有襄阳太守荀松这样的爸爸,喜好吃喝玩乐,但心肠不错的特点。"后来我们添了一段儿,词儿是:"自幼生来哥儿一个,娇生惯养没人说;要星星不能把月亮给,上房揭瓦没人拦着;要吃饭得大摆桌,山珍海味随我选择;焦熘海参,蜜饯口蘑;醋烹鱼翅,干炸燕窝;吃完饭,觉着渴;龙井茶喝了又喝。睡醒一觉耷拉脑壳,肚子硬得像秤砣。满城大夫都请遍,大伙摇头无可奈何;有位老头号了号脉,开了个方子字不多。我妈一看噗哧一乐,原来是,饿他三天准能活,准能活!"

自从多次与老舍先生见面,我也抽空向先生请教写作方法。先生说:"行文应该力求朴实,不必追求词藻华丽。我不赞成堆砌形容词。能用一句话说明白的,尽量不要用两句。这么样锻炼文字简洁。另一方面则是多读书,多写,多修改。字无百日功,文章也同样!越写会越好,别的没有什么窍门儿!"听了这

一席话，我受益匪浅。近些年为《北京晚报》写稿，李凤祥先生总要求写四、五百字。一些事的确不易说透。有时我便采取老舍先生所教的办法，先写充分，再一遍遍看，往下减字数，最后真能达到言简意明。我觉得我在写作方面有些成绩，是与读老舍的书，受老舍先生指教分不开的。

李万春不怕“不上座”

有时听人说起，如今京剧仍不见上座好转。我想起李万春先生的一句名言：“我不怕不上座儿！”我跟李万春先生相识多年，非常清楚他这句话的意思，即演员要多演新戏，力求出新。出新技巧、出新内容，让观众觉着新鲜！

从演新戏来说：他自编自演连台本戏，如《三侠剑》、《雍正剑侠图》等，每天一本，接连往下演。这样立刻从上两三成座，跃为八九成座。不然就是把《三国》或《水浒》戏集中起来演。比如关公戏，把《斩熊虎》、《斩车胄》、《斩华雄》连在一起；或从《屯土山》演到《霸桥挑袍》，称为《曹营十二年》；从《过五关》演到《古城会》，称为《千里走单骑》；从《单刀会》演到《水淹七

军》，称为《威震华夏》等等。

从演出新戏说：如演《浪里白条张顺》和《五义反苏州》时，使用“分身术”。前出是他扮的张顺入水，游到下场门所设的涌金门，准备进门，门上的千斤闸落下来。张顺手托千斤闸，身遭暗算牺牲。这里张顺还在背对观众托住千金闸，幕内“玉帝封张顺为金花太保”和张顺“领旨”的答话声起处，李先生扮的张顺灵魂，已从白色衣冠改为身穿红蟒、头戴紫金冠、足登厚底靴，从上场门上场了。后一出是他先扮身穿官衣的周顺昌，在场上遭奸臣责打。责打时周顺昌被按倒舞台上，校尉站成一横排，在其背后。刚刚打过，他扮的周文元，以一身白衣白裤、白毛巾包头从上场门出来了。原来他是在千斤闸下落和受责打时，暗中溜下场去改扮，场上换了替身。即使这样，也有个改扮必须快的前提。另一个则是，许多名演员合演一出戏，或者一出戏里自己分前后扮几个角色。这样，没看过的人想见识一下，看过的人还想再过回瘾。

李万春“斩子”

京剧前辈名宿李万春，新中国建立

后曾排演过一出《戚继光斩子》。由他饰戚继光，他的长子李小春饰戚继光之子戚印。此戏荣获全国第一届戏曲会演一等奖。这是李万春舞台上扮演的一出“斩子”戏；而在舞台下，他也曾有一段“斩子”的佳话。

李先生一向治艺严谨，对于演出要求十分严格。“文革”前，各单位都是早八时上班。李先生以身作则，每天七时多就来到剧团，往剧团门口一坐。对于迟到的，必给以批评。演出时，更要求演员提前一个小时进入后台，绝对禁止赶场。对迟到者也从不客气。

“文革”前，李小春二十岁出头时，已经担当主演，经常倒换着与父亲领衔演出。一年，在锦州，那天安排的大轴戏是由他跟他三叔李庆春主演的《三岔口》。小春年轻，贪玩，初到锦州，觉得处处新鲜，出去游玩正赶上有场好电影。他估计，看完这场电影准能赶到剧场。不想电影散场后，他走迷了路。

在剧场，李先生见离大轴上场不足一个小时了，小春竟然还没进后台，已经火冒三丈。等到只差半个小时了见小春还没回来，李先生怒不可遏，告诉管事人：“通知前台，在台上戳块（广告）

牌，写上‘今晚《三岔口》，任堂惠由李万春扮演’。”随之开始扮戏。

李先生刚抹好彩，小春满头大汗，匆匆进入后台，跟父亲说：“走迷了路，耽误了时间，倒是还赶得上误不了演出。”李先生问他：“干什么去了？也不事先打个招呼！”“看了场电影，原想时候有富裕。”小春呐呐地回答。在与小春谈话中，李先生仍然勒头，穿服装。

小春赶紧说：“还是我上吧，时间来得及，误不了！”

李先生冷冷地说：“你还是看电影去吧！”然后一脸严肃地看着小春，厉声道：“我摘了你的牌儿！”所谓“摘牌儿”，就是把人名牌取下来，表示他已不是这个剧团的人了。一个演员不让上台演戏了，这不是要他的命吗！但大伙儿知道李先生的脾气，当时谁劝阻也不会有用。

果然从这天开始，一直都没有安排小春的戏。直到返回北京，大伙儿琢磨李先生的气消了，才纷纷为小春说好话，小春也在全团大会上检讨了多次，李先生才答应重新把他的“牌儿挂上”，准予他演戏。有人说：“李万春在舞台上把‘儿子’给斩了；在舞台下也差点儿把儿

子给‘斩’了!”

“戏迷乐”和《女斩子》

明珠尘埋卅七载

《女斩子》这出戏，不常见于舞台。但不少名气大的或名气不大的演员，过去都演过。只是自新中国建立前后，没见有人演出，至今已近四十年之久。这出戏的情节是，樊梨花、薛丁山之子薛应龙，攻打凤凰山兵败，却临阵招亲。樊梨花欲斩应龙，薛丁山回营求赦，未获准，遂提及当年与樊梨花缔结姻缘，也属临阵招亲的旧事，应龙才免于死。应龙欲立功赎罪，乘夜往破敌方所设金光阵，牺牲于阵中。玉帝封其为当地芦花河之水神。故前半部以老生、正旦为主；如接演后半部，因有开打，以小生、刀马旦为主。如演全剧，多名《金光阵》。

言菊朋先生所创的“言派”老生艺术，唱腔委婉，顿挫分明，唱来刚柔相济，颇具苍劲、秀丽之美，犹如郑板桥所画之竹、兰得“秀劲绝伦”之誉。言先生所演的戏，都有个人独特的唱法。即使各派老生都演的《四郎探母》、《当锏卖马》、《击鼓骂曹》、《二堂舍子》、

《二进宫》等等，其中唱念，多不同于别家。这出《女斩子》也不例外，但老言先生没有留下艺术资料。新中国建立后，提倡“发掘传统，抢救遗产”的时候，电台邀请老言先生的子女言少朋、言慧珠兄妹二位，录下《斩子》一折的音来，只惜没有公演。当时也还不时兴录像。

今年在北京举办的第二届中国京剧艺术节上，言少朋先生的公子言兴朋、弟子刘勉宗，分别演唱“言派”唱段，爱好“言派”的观众，既赞扬听他们的唱，过了“言派”瘾，又对他们提出要求：“希望多恢复几出‘言派’戏。也使音配像更为丰富多彩！”刘勉宗由此想到这出《女斩子》。

“戏迷乐”的由来

北京京剧院的安云武、于民和我，曾在20年前，与北京广播电台的人共同办起“戏迷乐”活动，针对当时许多京剧爱好者迫切欲过戏瘾，一些专业演员也想在正式演出不多的情况下，吊吊嗓子、做做舞台实践的心情，先后在大碗茶茶馆、前门小剧场、中和戏院、前门音乐厅、中国戏曲学院京剧城，于每周日上午举办清唱唱段或彩唱折子戏活动。这项活动，很得内外行青睐。不用说票

友和业余爱好者，许多专业名演员也都主动前来。以演《奇袭白虎团》享盛名的艺术家宋玉庆先生，刚刚到北京，听说"戏迷乐"上午活动，夜间便给我打来电话，说："明天我去看看怎么样？"我当然欢迎。次日清晨写了水牌（广告牌）戳出，少时前门小剧场便告客满。

到1992年，各区成立了几处票社，清唱的地方增多了。我们便以满足广大观众要求看难得见于正规剧院剧团演出的传统戏的心情，把重点放在发掘久未见于舞台的传统戏上。仅1992年，在得到京剧界老一辈艺术家李金声、高宝贤、金福田、刘佩芝、冯玉增，钮荣亮、吴幼岚，中年艺术家朱宝光、杜鹏、刘金泉、华鸾、林雅雯、徐冠英、李卜春、韩增祥、张卫东，以及著名票友孙凤桐、周玉华、王莲璋、米小涛、胡俊、张学英等的支持下，先后恢复演出了老《三岔口》、《翠屏山》、《武昭关》、《战樊城》、《黄金台》、《打严嵩》、《马鞍山》、《虹霓关》、《查头关》、《盗王坟》、《戏迷传》、《打面缸》、《石猴出世》、《宝蟾送酒》、《麻姑献寿》、《姑嫂英雄》等16出戏，并在1993年末，以整理改编的《蝴蝶梦·大劈棺》，为西单剧场做拆迁纪念

演出。

我们恢复戏的原则是：排戏，一般不计报酬，只吃顿便饭；演出，视上座情况，上座好，则给每人多些报酬，上座不敷开支，少付些报酬，或以便饭代之。许多专业、业余演员，都以恢复传统戏为丰富演出技巧和学习锻炼的机会，也以与观众一同享受传统戏的艺术魅力为宗旨，谁都不把眼睛盯在钱上。

以后的几年，由于演出场地不合适，正规剧团、剧院演出增多，而没有逐周逐月来办，只是视需要配合纪念、节日进行活动。

刘勉宗准备恢复这出《女斩子》，想到以恢复传统戏为己任的“戏迷乐”，说：“不要说我在中国戏曲学院任教，没有把这出戏恢复起来的条件，即使在剧团剧院，自己想恢复一出传统戏也并不容易。”希望按“戏迷乐”前时的做法，把这出戏搬上舞台。我觉得这是一件大好事。近些年，从长安戏院到梨园剧场、湖广会馆，演出虽不间断，但没有摆脱那么几出戏翻来复去演的局面，以致被一些外宾称当前的演出：“不是‘样板戏’了，是样品戏！”于是刘勉宗与合作者达成共识，把这出戏作为迎接己卯新

春的献礼。

敬业老少齐努力

尽管刘勉宗手头有录音，以前也曾跟他的师傅言少朋、张少楼二位学过，但当时学得肤浅，又没经过舞台实践，舞台调度、身段动作，甚至人物穿着各方面，都已印象不深。

幸好这出戏的重点人物，只有薛丁山、樊梨花两个。只演《斩子》一折，薛应龙也就如同《辕门斩子》的杨宗保，唱、做很少。正巧中国戏曲学院有位新入学的学生张馨月，是梅派嫡传艺术家梅葆玖和久为梅大师伴奏的名琴师姜凤山二位的弟子。这个女孩年龄不足20，悟性极强，而且乐于学戏，还善于"氽锅"。她原在齐齐哈尔市京剧团，得到演现代京剧《红嫂》闻名的"梅派"艺术家张春秋女士教导，考入戏曲学院前，曾在北京风雷京剧团协助演出。刘勉宗把这个樊梨花寄托在她身上，跟她说："录音是我的老师、老言先生的传人和我的师姑、梅大师的高徒。现在由我和你这个梅门再传弟子来演正合适。"张馨月不打愣地应了下来。

师生二人在寒假开始后，分别找到学院教授、老生艺术家王世续先生和梅

葆玖、姜凤山二位学习。王老师慨然表示：“老生、旦角的身段动作，我都负责了”，而且亲自指导排练；梅、姜二位老师说：“恢复起这出半个世纪没见于舞台的戏，可以说是一大贡献，我们更是责无旁贷了！”姜老师立刻把教唱腔、连同吊嗓子、练唱段的任务全包下来。

经过几位老艺术家与当事人的共同努力，这出戏竟在不到一个月的时间里响排，效果还很令在场的人员满意。大家对张馨月在这么短时间里能演出这样的水平给以赞扬。刘勉宗说：“听说张馨月将接受的这个任务，连同学院交给她学演全部《白蛇传》的任务，当成了每天生活里的主要事情，可以说一头钻进这两出戏里。听录音、看录像、哼唱腔、做身段，从没闲下来过。连吃饭的时候，都常是忽然停下来，做手势、念台词、哼唱腔，如同走火入魔一个样！”大伙儿说：“要想成材，必须这样儿！无论干什么，不钻进去，只浮在面儿上，将一事无成！学戏，也成不了好角儿！”

迎春演出见明珠

这出《女斩子》中的人物，扮相鲜见舞台：樊梨花，在《斩子》这折，穿红蟒，戴凤冠，凤冠上插翎子，再往下

演，便是扎硬靠、斜蟒，最后开打时，只留硬靠。薛丁山，在这折戏里，穿箭衣马褂，带下甲（靠腿子），头戴王帽。只从扮相上，这出戏就给人别致之感。

从唱腔上说，充分发挥了“言派”特色。薛丁山在樊梨花不肯赦免薛应龙死罪时，叙述往事所唱的那大段〔西皮摇板〕转〔二六板〕：“我当是犯了那何条军令？却原来为的是临阵招亲！提起来招亲事好有议论，难道说夫人你记忆不清？忆起当年我在唐营……”，其中许多唱腔很有“言”派特色，未见于别的戏里。后面，薛丁山与樊梨花的生、旦〔原板〕、〔快板〕对唱，展示出的“言”、“梅”两派唱腔，在当前言菊朋先生的《武家坡》、《汾河湾》、《四郎探母》等没有跟观众见面的情况下，听来也觉新鲜别致。

这出戏春节前在中和戏院演出，中国戏剧家协会顾问赵寻、京剧艺术家吴素秋、李丹林、李金声、李砚秀、高宝贤、刘雪涛、杜鹏以及广大观众看后，纷纷给以好评，说：“能把这出戏恢复起来，使这颗‘言派’明珠重见天日，很有价值。如果能纳入音配像里，让更多观众欣赏到，那可大得人心了！”

荀慧生的座右铭

京剧大师、“四大名旦”之一的荀慧生先生，自幼学的是梆子，受教于“老十三旦”侯俊山先生，用“白牡丹”为艺名登台。在他16岁时，才在享有国剧宗师、武生泰斗誉称的杨小楼先生帮助下，改唱京剧。他演京剧的第一出戏是《胭脂虎》。由此一炮打响，成为京剧演员。

新中国建立后，北京市市长彭真先后委任他为荀慧生京剧团团长、北京市戏曲编导委员会主任。我从1959年初，由编导委员会派往荀主任家帮助他整理剧本和表演艺术。当时荀先生已六旬高龄，一方面总结艺术经验，一方面仍坚持演出。

有一天荀先生跟我说：“《胭脂虎》这出戏是我改演京剧的头一出戏。这出戏如今不能演了，因为主角石中玉是妓女；内容是她擒住造反贼寇的事。这出戏从我开始演出时，我就对其中的四句‘定场诗’很感兴趣。觉得它是做人的规矩，我一直把它当做座右铭。目前这出戏不演了，可是这四句诗应当流传。”

随后，荀先生念出这四句诗：“饮酒

莫觉醉，爱花休上头；为人若知趣，到处总风流！”并解释说：“喝酒可以，但是不能喝醉了。喝到神经不正常，满嘴说胡话，再一呕吐、骂人、打人，就让人讨厌了。花儿，人人都爱看，人家都在看花儿，你却把花儿掐下来，戴在自己头上，同样大煞风景。人，不做类似这样的事，处处自觉，便是知趣。知趣的人，走到哪儿都会让人产生好感，受人尊敬！”

荀先生这话很有道理。从此我也一向以此律己，并公诸同好。每个人都能做到自觉、知趣，那就太好了；不过自觉、知趣不容易做到，得有修养！

日本姑娘前田尚香演林冲

舞台上，身着黑色箭衣的林冲，连唱带舞，身手矫健，举手投足，无不到位；听其唱、念，韵味浓郁，吐字清晰、喷口有力、无轻飘感。顿觉这是位功力不凡的好演员。戏曲界向有“男怕《夜奔》，女怕《思凡》”之说，皆因这两出戏都只有一个演员在舞台上表演，功力稍差，便费力不讨好！尤其是《夜奔》，舞蹈性极强。

如果说是科班出身、剧团里的武生

主演，演出这种效果，已经能让人挑指称赞了。谁能想到这位林冲竟是一位就读于中央戏剧学院，开始时对京剧、昆曲艺术一窍不通的日本姑娘呢？她的名字叫前田尚香。她拜北方昆曲剧院旦角艺术家张玉文女士为师。认真学习京昆表演艺术。张老师像培育良种奇花一样，给她以精心教导。加上她学习刻苦，不避艰难，很快掌握了唱念做舞“四功”。

开始，她只不过演《闹学》的春香、《游园》的杜丽娘之类的唱、做戏；继之，她演了《出塞》、《刺梁》等武功戏；去年，她竟然跟张老师的夫君、昆曲武生艺术家戴祥麒老师演出了武功繁重的《挡马》。

关肃霜误改戏名

关肃霜演的现代京剧《黛诺》，歌颂了在共产党领导下，景颇族人民过起幸福生活的故事。唱腔动听，表演感人，曾在全国戏曲汇演中获奖。“文革”中经关肃霜提出申请，江青等“四人帮”批准恢复这出戏演出，但是不能用原名。因为《黛诺》这个名字太轻，没有革命味道。既然上面有指示，戏名不改是演不成的。但是改成什么名呢？关肃霜请

教一位景颇族熟人，说："黛诺，是个美丽的姑娘，你按照这个意思，给改个名字吧。"这位熟人想了想，说："叫'宽双'吧；宽双，在我们景颇族就是美丽的姑娘！"

关肃霜她们就按照这个名字排练了。但是到临近演出时，剧组成员都觉得"宽双"两个字，不像姑娘的名字，倒像和尚的法号。关肃霜说："那就改个音同的字吧，用'葵'字代替'宽'字。正好当前葵花向阳走红！"于是就据此登出广告、印了节目单。

头场演出，每到舞台上叫"葵双"这个名字时，台下景颇族观众总有笑声，剧组大家都觉奇怪。戏演完了，那位景颇族熟人来到后台，向关肃霜说："你们怎么用'葵双'啊？"关肃霜说："大家觉得宽双不像姑娘的名字，改了个声音差不多的字。"那位熟人立刻说："咳，你们不知道，在我们景颇的语言里，宽双，是美丽的姑娘；葵双，可是狗啊！"

"红嫂"苦熬成"红娘"

提起张春秋这个名字，并不陌生，许多人知道她是当前老一辈"梅派"艺术家，更多的人知道她是现代京剧《红

嫂》的创演人。提起《红嫂》，张春秋总是说："这可是一出生不逢时、多灾多难的戏!"原来这出戏在1964年参加全国现代戏汇演时，毛主席就说："戏的内容很好，应该拍成电影，让更多的人看到。"不想"文革"中，遭到"四人帮"干扰，临近开拍时，又赶上毛主席逝世。一直拖了13个年头，到1976年才拍出来。剧组大家开玩笑说："简直把'红嫂'熬成了'红娘'，都快成'红奶奶'啦!"

60年代初，山东省排演了《红嫂》和《奇袭白虎团》，一文一武两出现代戏。《奇袭白虎团》，以男角色为主；《红嫂》的主角是妇女，这就麻烦了。"上级"要求，不能涉及儿女情长，反映家庭观念；红嫂用乳汁救伤员，不能想到别的。可是剧中人得"多侧面"，不能简单到一救了之。为做好这个，从剧本到排练，一改再改。改过之后，由山东省委书记谭启龙、军区司令员杨得志等领导审查，还不能定下来，得到北京请首长（指江青）表态。

省领导取得当时中央文艺组领导人同意，剧组到达北京，由江青审查。可是剧组到了多日，江青都没有时间看这

出戏。一天推一天，等了几十天，还没有来看的消息。后来还是周总理说：“你们不要在这里等了，还是先到各地演出吧！”

还有一次是剧组接到中央通知：“连夜赶到北京，首长审查。”不想剧组到了北京，又接到通知：“首长病了，不能看戏了，你们回去吧！”就这样把剧组折腾得不亦乐乎！

又盼到审查的日子，剧组到达北京，住在景山后街部队招待所。受到的待遇极好，每顿饭菜品种丰富，质地精良。可是正赶上“批邓”，中央一再让剧组贴大字报表态，书记写了一张“批邓”的贴了出去。这一下惹恼了解放军，从第二天起，对剧组就冷淡下来，伙食质量也大为降低。原来解放军对“批邓”反感。不管怎么样，这次总算“首长”审查通过了；可是在戏名上提出问题，说：“不能叫《红嫂》，太儿女情长，没有革命味道！”

为改戏名，又费了周折。当时文化部负责人刘庆棠和于会泳意见不一，刘说：“按地区，叫《沂蒙颂》。”于说：“名字太大，不确切！”刘说：“暂代用，有适合的再改。”但是过些日子由他负责

的舞剧这出戏排演了，就叫了《沂蒙颂》。京剧便按照于会泳的意见，把地域缩小了，成为《红云岗》。排这出戏时张春秋，只有三十多岁，是“嫂”的年纪；但到拍电影时，年长了 13 岁，已经到“娘”的岁数。所以留下了“红嫂变成红娘，再拖下去就成红奶奶啦”的笑话！

从这张“猴”像说起

老一辈京剧名家李砚秀女士的画案上放着一张照片，看到此照的内外行都认为是李万春先生演《闹天宫》的留影。李先生有“活猴王”之称，他的猴，从脸谱、到身段、造型、服饰，都有独到之处。特点在于：绝对是猴王、齐天大圣，而非小毛猴儿。他的脸谱，既写意又写实，体现出干净、漂亮、喜性的外在特点。猴的正宗脸谱分“一口钟”、“反葫芦”、“倒栽桃”三种。“倒栽桃”正好与真猴上圆下尖的红脸膛相仿，李先生以此为基础，又经加工：从鼻窝往下越来越尖，显示出“尖嘴狐腮”的特点。红脸膛外边的白色上，黑色纹路极少，不给人苍老、肮脏之感。白色轮廓之外，到耳际，用棕色过渡。免得直接露出皮肤，有硬山搁檩之感；又像征猴

毛。两鬓再压上棕色发鬓，以加深猴毛感。至于“亮相”造型，李先生强调：必须侧身、侧脸、不能张嘴，最好翘起一只脚。这样不显呆、傻。

这张照片，完全体现了“李派”特色。但是，李砚秀女士说：“这可不是李先生，而是学他入迷的哈尔滨市名票友唐力勇先生”。对此，许多人十分惊异！京剧界公认谭（富英）先生的唱，李先生的表演难学，所以能继承的人极少。票友能演武戏的不多，这位唐先生能演武生，又学李先生，让人觉得像，就更为难能可贵了！不仅猴戏、他的武松戏，也见李先生风貌。来京演出的《平贵别窑》，也全按“李派”路数，不少人说：“专业演员能这么像李先生的也不多！”

鸡肋究竟有味无

鸡肋的典故，出在《三国演义》。是杨修从曹操的“鸡肋”口令里，推测出他要撤兵了。原话是“食之无肉，弃之有味”。这八个字很准确，极符合于生活。鸡肋，的确吃不着肉，但是“鸡吃骨头鱼吃刺”，如果咂咂嚼嚼还挺香的。正因为有香味，才觉扔掉有些可惜。

京剧《曹操与杨修》的作者对此不清楚，于是写成"食之无味，弃之可惜"。这就说不通了：吃起来如棉花套子，扔了还可惜什么？近日读某报，有位作者指摘罗贯中，说他把"有味诬无味"。并且引经据典写道："《三国志》的原文是'弃之如可惜，食之无所得'。到《三国演义》里，就错成'食之无肉，弃之无味'了。"其实这是诬了罗前贤。"弃之无味"不仅跟上面的"食之无肉"配合不上，从情理上讲也是不通的。"弃之"者，扔掉也。既然扔掉了，还怎能谈到有味无味？有此发言权的，只有从地上捡食的猫、狗。如果杨修真的这么说，曹操不会杀他；罗贯中真的这么写，他的著作不可能问世！倒是写此文的这位对《三国演义》不够熟悉，动笔之前又没翻翻查查，未免莽撞了！

"笑星"糟踏了相声

没有规矩，不成方圆。各行各业，都有自己的规矩。相声每况愈下，喜欢的人越来越少，其原因便是丢掉了规矩。说相声的规矩是：一本正经，语气平和，正话正说，歪话同样正说。从而引动听者发笑，达到启迪、教育，又令人开心

解闷的目的。逗哏者，应当郑重其事，不能嘻皮笑脸，流里流气；捧哏者，应当随声附合，或装傻充愣，有时则是指出逗哏者歪话之歪，不能挤眉弄眼，犯三青子。相声演员，与戏曲丑角演员异曲同工，都得是本身正规严肃，而让听者捧腹失态。得注意形象美。戏曲丑角面涂白豆腐块儿，而以"丑"名之，但必须丑中见美，不能给人脏的感觉。相声演员面不涂妆，更不能装成怪样儿，丑化自己。凡以丑态博取外界笑声的，必是廉价的，不能算做艺术。

说"笑星"糟踏了相声，并不是说冠以"笑星"称号的所有具体的人，而是说"笑星"，这个词，这两个字，使相声走入歧途。笑星，是从影星、歌星套来的。影星，是由于演电影出了名；歌星，是近些年一些新派、唱通俗歌儿的，由于唱出了名。称号是这么取得的，如此推论，笑星便是以自己笑，来取悦外界的。这就不仅失了规矩，而犯了大忌。旧日的歌唱演员，唱出名的，称为歌唱家，而不能管人家叫歌星。近些年走红的歌星，则与歌唱家不同。与此相似，旧日的相声演员，说得无论多么出名，不能叫人家笑星。近些年产生的笑星，

并不只限于相声演员，还包括小品的。即使被称为笑星的相声演员并不一定够得上真正的相声演员的标准。按相声规矩来说的相声演员与笑星的主要区别在于：前者不是以出怪声儿，做怪相儿，撇唇咧嘴，满脸跑眉毛来让外界发笑。

正因为有笑星这两个字混淆视听；再加上由于“文革”后遗症而新兴起的小品，不断在电视上露面。小品演员的表演方法，其特色便多为出怪声儿，做怪相儿，以丑化自己来逗外界一些愿意受刺激的人发笑。头脑里有戏曲丑角，有相声传统规矩存在的人，不仅笑不出来，还会产生反感。无奈冠以笑星之名的，不断出现在电视上，并为此走红，身价高涨。使得许多人认为这就是方向、准则。于是后起的、业余说相声的，也就走上这条路。走上此路，再在大赛中获了奖，便使行里行外许多人错觉越深，也就谬误流传越厉。久而久之，真正的相声便难寻觅。

近些年仍深印在广大相声爱好者心里的马三立、侯宝林二位，表演相声的方法，是与笑星截然不同的。如把这二位，以及与他们相仿，仍按相声规矩说相声的人，称为“笑星”，显然是不合适

的。近些年活跃在小品中的赵丽蓉女士，是评剧界的好角儿，说是评剧艺术家当之无愧。其代表作《杨三姐告状》里的杨母，《花为媒》里的阮妈，便是在规矩、正经中令人发笑的，绝没有以自我丑化之弊。赵丽蓉女士，还是评戏演得好！

再者，相声演员讲究说、学、逗、唱。其中以说为主，所以名曰说相声，而非演相声、唱相声。至于学和唱，附属于说，得会学多种多样儿，得学什么像什么，学谁像谁，不能只会唱通俗歌儿。逗，则是会抖“包袱”，逗听者发笑，而不是自己先笑。

相声，若不改变已经走歪了的路，就如同《十三妹》这出戏里的安公子，没奔红柳村，却奔了黑风岗。碰不见行侠作义的十三妹，可就没命啦！

荀慧生的直率与幽默

荀慧生先生以演花旦戏为主。他扮演的人物多为小家碧玉，或者是性格爽朗、直言不讳，而且很有幽默性的角色。他的杰作《红娘》，已见这种特色；他独有的剧目《诓妻嫁妹》中的韩玉姐，更是众所熟知的这种性格的典型。荀先生

在日常生活里，也具有这样的特点。评价一件事、一个人，都肯于说真话，直话，而且都给人以幽默感，甚至不乏令人捧腹的语言。

荀先生认为谁的艺术好，就说出真实的赞美之词。常说："在我们京剧界，我最佩服的是杨小楼、余叔岩、李万春三位。"对于他觉得艺术不够理想的，不仅不违心地去夸赞，同样肯于直言不讳。有一回一位记者要介绍一位江南已很有名气的老生演员，因为知道他们同台演出过，彼此也很熟悉，便请他介绍情况。荀先生说："咱们不谈他的艺术，谈点儿别的吧！"等荀先生谈过之后，记者说："您是不是也还得从艺术方面评价几句？"荀先生便直爽地说："他的艺术不大好。"记者说："他可是一专多能啊！""那，你就写上，他除了本工之外，还会演什么什么行当的角色。只能说他还会，可不要说好。他唱的不好！"听了荀先生这番话，这位记者只得悻悻而去。

有一次赶上"5·23"前夕，一位熟悉他的晚辈，殷勤地替他写了一篇纪念毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》发表多少年的文稿。因为要署他的名字，拿去请他审稿，说："这是草稿，

字迹潦草，我念给您听吧！”随之坐在那里聚精会神地朗读起来。荀先生边踱步边聆听。全文读罢，荀先生不住点头，说：“写得不错！”这位十分自得地说：“正巧，过去我曾摘录过您几段日记，其中有一段是您参观韶山毛主席故居的。我把它写了进去。”荀先生立刻说：“你再念念这段儿！”这位得意地再次高声朗读：“某年某月某日，我们来到韶山村，到了毛主席故居门口。毛主席的堂叔把我们引进去。先经过一个眼镜湖，这是毛主席小时候游泳的地方；又经过一个牛棚，牛棚里放着刷牛的铁篦子，这是毛主席小时候喂牛、刷牛的地方……随后便来到了正厅，厅内高挂毛主席的全家福合影，老人是慈祥的，子女是可爱的……”念过之后，又是一番自夸：“您看，您这篇文章有可能让毛主席看见。看到您不但到过他的故居，而且留下这么深刻的印象，一定很高兴！”荀先生不等他的话落音，便接下来说：“如果毛主席看到这些，说：‘我让你写纪念我《讲话》的文章，发表感想；你怎么到我家里查户口去啦！’那可就弄巧成拙了。还是删了去吧！”

有一年，荀先生率荀剧团在外巡演，

于一个城市遇到一个话剧团正演《秋海棠》。他们知道荀先生是京剧名家，正好《秋海棠》的主角是京剧演员，就请荀先生去看这个戏。次日剧团领导与主演一同登门征求意见。荀先生只说了一句“演得还不错”，底下的一句便是：“我认为这样的戏不应当演！”接着便说：“这不是骂我们唱京戏的吗！难道我们唱旦角的都去勾搭人家太太！别说勾搭军阀的媳妇，就是勾搭我的媳妇，我也不能容忍哪！我认为演揭露封建社会、揭露军阀劣迹的内容，可以选别的题材。《啼笑因缘》就比这个好些……”

在荀先生待人接物时，类似这样的内容不少。从而可以看出这位大艺术家的直言不讳和对文学艺术的精辟见解来！

为派而派其派必败

《中国艺术报》最近连续刊发了“京剧为何难出新流派?”的系列讨论文章，此举很有意义。经过众多艺术家、戏迷以及关爱国粹的人的热烈讨论，共同找出原因，筹谋划策，会对出现新流派、振兴国粹有所裨益。但是，看到个别艺术新兴人才的论点，觉得他们对于创出流派存有误解。

艺术流派，是从艺人员学深学透前辈名家和前辈所创流派，集思广益、融会贯通，形成自己的独特风格，经广大人士共赏，给予认同，从而树立的。犹如瓜熟蒂落、水到渠成，不是人为地拔苗助长。不久前，读名小生黄正勤大作，文中谈到其父“黄派”艺术创始人黄桂秋先生认为“为派而派，其派必败”，此话诚然。有的演员不想囿于前人所创的流派，但对前人的艺术并没有学深学透，便东一榔头西一棒子地滥加吸收。认为把不同的流派艺术拼凑混合起来，就能形成自创的新流派。其实这样的艺术拼盘，既不能称为流派，也不会被广大人士所认同。即使发动传媒、舆论，大加吹捧、炒作，也只能是昙花一现。真正形成的流派，是融会，而非拼凑；是化合，而非混合。

艺术流派，也并非创始人去世后，由别人加封的。仅以近世的四大名旦、七大须生而论，早在他们在世，甚至年轻时，就已为众所公认为梅、尚、程、荀、余、言等流派。刚刚去世两年的张君秋，“文革”以后已有“十旦九张”之势，岂非先例！

青年演员，一不要急于创流派，二

不要自认为已可以形成流派。荀慧生等许多老一辈艺术名家都一再说："不反对青年改革创新，不要求总是亦步亦趋。但是，要求他们必须先把老师的东西学会了、悟透了，然后再改。如果还只一知半解，便去改，既糟蹋了老师，又糟蹋了艺术，也糟蹋了他们自己。"此诚肺腑之言。有人常以大画师齐白石所说的"学我者生，似我者死"来要求青年创新。其实这话应该绕个弯理解。不能认为学谁学得不像，那才好呢！而应该理解为：先学"似"了，再达到"似与不似之间"。这就是齐老的本意，与荀慧生等老一辈艺术家的说法完全相同。至于创出新流派，那是再进一步的事，还要看是否能演出自身的鲜明特色，而为众所公认。

手快不如腿快

俗话说"早起三光，晚起三慌"。作为演员来说，则是演出时应该早进后台，充分做准备工作和培养情绪，只有这样，才能在舞台上显示光彩，不致于出纰漏。曲艺界京韵大鼓前辈名家，"刘"、"白"两派创始人刘宝全、白云鹏二位，每次演出，都在最后上场，却在

开演以前来到后台。刘老先生总是早早化好装，然后静坐，不与人交谈，为的是培养情绪；白老先生是从演出开始，到做上场准备工作前，一直坐在后台靠下场门的地方。一边闭目养神，一边听场上演员的唱。当这位演员下场时，指出其优缺点，尽到前辈培育后辈的责任。

白老的弦师胡宝钧，岁数比他小一半，平时好玩，又仗着自己功夫好，总是临近上场才进后台。白老不断跟他说："往后别掐着钟点儿进（后台）来，多给自己留点儿（准备）工夫！"他却不往心里去，依然故我。

有一次，他们在天津劝业场楼上的大观园曲艺厅演出，胡宝钧遇上交通堵塞，耽误了不少时间。眼看就要上场了，还没见人影，急得白老先生不住在后台打转。场上马三立的相声正段子说完了，又说返场的小段儿。到了实在不便再延长时间的时候，胡宝钧才急匆匆地进了后台。赶紧换演出服，拿弦子，连丝弦也没有来得及调试。

按说弦师在演出前应该调试丝弦，以免到场上出现断弦等事故。这天巧了，白老唱到半截，就听"咔吧"一声，胡宝钧的弦断了。断弦，是演唱中之大忌。

遇到这种情况，弦师必须将上面的轴子松开，拉下多余的丝弦，再在下面的筒子底部打个结。有经验的演员，在这个当口，说些与本唱段相关的话；没经验的，只能僵在那儿等。胡宝钧却没给白老留说话的当口，只见他把一只手伸到上面的轴子处，往下一捋，便接着弹了起来。如此干净利落地处理了事故，前台听众、后台工作人员都没有想到，连白老也不例外。台底下立刻响起了热烈的掌声，这是赞赏弦师的快手。

演出结束了，工作人员都向胡宝钧伸出大拇指，夸一句："你手可真快！"胡宝钧更是自鸣得意，冲白老说："白大爷，我还没耽误您唱吧？"白老点了点头，说："不错，你的快手我领教了！佩服！不过，我觉得你手快可不如腿快好啊！"胡宝钧立刻说："老爷子，您瞧着，从明儿个起，我准早到！"

谈丑角的临场抓哏

插科打诨，常见于传统戏里；也可以说是传统戏特色之一。目的：一则是为调节气氛，尤其在悲剧里，使观众不完全陷入悲苦之中；在显得温的戏里，起到对观众醒脾的作用。"程派"名剧

《锁麟囊》中，安排了七个丑行演员，便在于此。再则是针砭时弊或警世。

早年丑角名宿，插科打诨做得好的，已传为梨园佳话，不再赘叙。只近些年，如原学丑角的戏曲评论家钮骠先生，在特邀扮演《长坂坡》中背剑大将军夏侯恩时，出场后的头句台词用了“正在后帐搓麻”；当代名丑角黄德华，在《乌盆记》中扮演张别古，形容此人年老体衰，在“数板”里念道“喷儿、喷儿尽吐痰，到处得罚钱”；马增寿在《大劈棺》中扮演春云，当其与师母田氏为其师庄周后事处理意见不一时，觉得不能在这个家里呆下去，下场前的台词，用了“干脆，我自动下岗吧”！以及在中国戏曲学院研究生班首届学员毕业演出的《虮蜡庙》中，董德光以老生反串的小张妈，在台词里用上“迪斯科”、“三陪”等。诸如此类，都因联系到当前观众熟悉的事，不仅让人捧腹；其中如“搓麻”、“吐痰”等还都收到警世之功。

近时，江南老一辈著名丑角孙正阳，在上海与著名老生关正明合作演出《打侄上坟》。当扮陈伯愚的关正明唱出“张公道三十五六子有靠，陈伯愚年半百无有后苗”时，孙正阳扮的张公道插话说

"养孩子，不能多养，计划生育，只能养一个"；当扮演陈大官的小生演员将要放爆竹时，则又说"小心着火……"。也同样是起到警世作用的。由于与现实生活联系紧密，既能博得观众笑声，又给观众以联想。但是如今有些观众对这样的抓哏不理解，认为与所上演的戏没关系；还有人说："古代人怎么能说出现代词儿来？更有人使用戏曲界术语，说："这是馊哏。"实则都是没有理解传统戏曲的特色。所谓"馊哏"，指的是那些为逗乐而使用的与戏既毫无关系，又无启迪作用的语言，这是不能提倡的；如果属于庸俗，低级，带有封建迷信色彩的语言和故意出怪声、作怪象，则是应该防止的。旧时有"说书、唱戏劝人方"之说，所以能给观众以正面启迪的临场抓哏，插科打诨，是值得肯定的。

荀派撷谈

荀慧生先生创立的"荀派"艺术，善于表现天真活泼、爽快开朗的妙龄女子和小家碧玉。荀先生既演花旦也兼演青衣、闺门旦。从神情、举止上，表现在封建礼教束缚下的中、青年妇女有独到之处。由于刻画人物生动、鲜明，故

长期以来有“十旦九荀”、“无旦不荀”之誉。荀慧生所演的戏，特别是他自己的新剧目，多为站在女性立场上，替妇女说话，为妇女鸣不平的。他还在同一出戏里以青衣和花旦分别扮演两个不同类型的女性，如《红楼二尤》、《诓妻嫁妹》。前一出是先以花旦扮演无拘无束、敢爱敢怒的尤三姐，再以青衣扮演备受压抑、忧郁萦怀的尤二姐。两姐妹尽管性情不同，处在封建制度下，却同样遭到可悲的下场。戏从两个方面揭露抨击封建社会的罪恶。后一出则是先以青衣扮演被封建制度束缚的俞素秋，再以花旦扮演爽朗无忌的韩玉姐。这出戏前半部为悲剧，后半部为喜剧，以传统的大团圆结束。但是戏里这两位处境不同的女性，也同样是封建礼教的受害者。这样的戏每演必引起观众的共鸣，以致久演不衰，成为“荀派”的代表作。

荀慧生为什么热衷于演这样的戏？又为什么都能演得如此感人至深？用他自己的话来说，那就是自小受家庭和社会的影响，以及对不同类型女性的观察和深入体会。

荀慧生出身于没落的官宦人家。到其父这辈虽已一贫如洗，但其父仍然好

吃懒做，且保持着封建家长制、大男子主义。其母是位善良的家庭妇女，以为人浆洗、缝补维持家庭生活，还要受他父亲的虐待。自那时候起，荀慧生就为母亲鸣不平。年岁稍长，学戏时，又从戏里感受到妇女所遭受的痛苦。

他学梆子，第一出戏演的是《双官诰》。尽管那时他才不到10岁，却已感到社会对于王春娥不公平，以三娘的身份抚育大娘的孩子，竟然遭到被抚育孩子的奚落。后又演《三疑记》，更是对戏中男主角的歧视妇女，女主角的委曲求全感到女性的悲哀。及至他演《棒打薄情郎》，尤其觉得金玉奴这样的好心少女，救了莫稽的性命，成婚之后遭到遗弃、谋杀，最后竟然仍跟这个残害她的薄情郎言归于好，心里总觉得别扭。但他也感到这反映出来的是对封建制度的控诉。等到他自己组班演出时，就把这些戏都改为他重点演出剧目。并且把原来只一折的《三疑记》，改编加工成有头有尾的一出大戏，让其中男主角唐通遭到林慧娘与丫环的白眼，受到舆论的谴责。后更名为《香罗带》，成为“荀派”代表作之一。对于金玉奴遭受莫稽残害，终又重圆的情节，他一直耿耿于怀多年。

终于在数十年后的1959年，为新中国建立十周年做献礼演出时，把结尾改成不团圆，让金玉奴痛斥莫稽，揭露其丑恶面目，使其遭到罢职听参的结果。

为了进一步揭露封建社会罪恶，为妇女鸣不平和让女性扬眉吐气，荀先生不断创编和改编这一类的戏，从而形成《钗头凤》、《杜十娘》、《鱼藻宫》、《红楼二尤》、《霍小玉》、《晴雯》等反映女性遭受迫害的六大悲剧和《三春结婚》、《大英杰烈》、《荀灌娘》、《美人一丈青》等树立女子英武形象的戏。即便是《元宵谜》、《丹青引》、《绣襦记》、《勘玉钏》、《红娘》、《卓文君》等“六大喜剧”中，也不乏对封建制度的揭露和抨击。所有这些戏，形成独有的特色，独有的风格，奠定了“荀派”的牢固基础。

荀慧生先生常对弟子们说：“不论男演员女演员，只要演旦角，都必须仔细观察、体会年龄不同、职业不同、身份不同的各种类型女子的音容笑貌，行动坐卧。女演员也不能轻视对女子的观察、体会。不然，尽管你是女的，并不一定能把戏里的妇女演好。为什么有些男演员扮演女角色，演得活灵活现，有的女演员反而演不出这样的效果？就是因为

男演员知道，如果不仔细观察、体会，脑子里没有妇女的形象，是没法表现妇女的，而女演员仗着自己是女的，觉得上得台去自然会演出女角色的特色。不想舞台上的妇女不同于生活里的妇女，一则要把女性的特点反映得鲜明，才能让观众感到真实可信；二则所演的角色还得显示出个性。绝对不是仗着自己是女的就能演成功的！”

荀先生又从另一个角度说：“无论是男演员演旦角，还是女演员演生行，观察、体会异性都是非常必要的；但是把观察、体会所得用在自己身上，必须是在舞台上表现，而不能在日常生活中表现。也就是说：男演女，得在台上是女，台下是男；女演男，得在台上是男，台下是女。绝不能颠倒过来。有些演旦角的男演员，在台下和生活中的言谈举止都如女性，可是到了台上，女性的特色反而没有了，那可就是最大的失败！”

荀先生之所以在舞台上把不同年龄、不同性格、不同出身、不同处境的妇女，都演出了个性，以至年及六旬、身体发胖了的时候，扮出金玉奴，出得台来，让不熟悉他的观众发出一阵“场笑”。及至三五个动作做出来，就把大家带进戏

里，让所有观众承认他确实是16岁的金玉奴。这就是因为他把妙龄女子的特点观察、体会得极深刻极细致，表现得淋漓尽致。

据荀先生说，他真正热衷于对女性的仔细观察、体会，是在他19岁以后，受到了杨小楼先生的启发。那年，杨小楼邀他同到上海演出，他问杨："您的猴王怎么演得那样好？有猴的特点，可又不是小毛猴……"杨告诉他："为了把猴演好，我在家里养了猴，每天仔细观察它的一切。看它怎么吃、喝，怎么挠痒痒，甚至它的喜、怒、哀、乐。猴，可以说是我的师傅。不过千万不能把它的一切照搬过来在舞台上使，那就真成了小毛猴。我是把它的一切先人化了，再加工。在私下里是我学它，到了舞台上，就变成以它来学我啦！"杨小楼这一番话，提醒了荀慧生，便说："我瞧我们男人演女人，也得走您这个路子，才能把戏里的妇女演像、演好。"从此他便有意地观察女性的言谈、举止，包括自己的家人、亲戚、邻居，甚至走在街上，发现某些女性，无论大人、小孩，只要有特殊的举止，他都要看个仔细。把所观察到的形形色色集中起来，经过艺术处

理，然后在舞台上表现，这样反复实践。他的唱、念、表演日臻流畅，既是艺术品，又贴近生活，既有程式又不为程式所约束。

正因为荀先生的表演自然，贴近生活，有些演员误认为“荀派”好学，实则学些皮毛。荀慧生先生曾说：“有人说我在台上（演戏），仿佛词儿不攻嘴”，“有人说我在台上（演戏）没谱儿，今个这样，明个那样，让学戏的人没法儿掌握。我觉得说得都对，不过这不是我的缺点，而是说话的人对我不够了解。我的见解是：演员不能把演戏看得轻而易举，认为这不是熟极了的戏吗，唱、念还不如同竹筒倒豆子一个样！那可就把人物感情演没了，戏也就没了。还能打动观众吗！谱儿，是什么，也可以说是程式。演戏，不能丢了程式，可不能让程式束缚住。那样就没有进展了。怎能再求完美、再求提高！”

荀慧生并不否认以熟为好，但是在演戏的时候不能因为熟，便不再精心体会背景，分析人物，一切照搬原来的。从而形成了“油”与“流”，只有唱、念、做的形式，而没了内涵。对此，荀先生提出“三分生”的理论：

无论多么熟的戏，尽管是昨天刚演过的熟戏，在上台前、上后台都当成生戏看待。能保持着有十分之三的“生劲儿”，才能够把剧中人演出来，刻画得深入，使戏紧紧地吸引观众。比如演台上、台下大家都很熟悉的《武家坡》，扮王宝钏的演员如果觉得这是唱得烂熟了的，上得台去，该唱便唱，该做便做，哪儿应当抖水袖，哪儿应当使身段；道白对答如流，不洒汤不漏水，这样，真许奔下几个“好儿”来。可你演得是什么角色？表现的是什么心情？观众看不出来。所叫的“好儿”，不过是冲你的技巧来的。至于演员自己，也就只能算是又演了一回这出戏，谈不到从中找出问题，总结经验，悟出新的东西。如果演王宝钏的演员带“三分生”的心情，没上台时便得想想：自己扮的是什么人物？原来什么身份？如今什么处境？人物的心情就有了。带着这种心情上得台去，反映在唱、做方面，感情必然清清楚楚地表达给观众。自己入了戏，也就把观众带进戏里。这时得到的效果就不止于形式上的了。而且演员还会因为以新鲜感看待熟戏，发现其中还有可改进、加工的地方，从而把表演、唱腔以至剧本再

升华一步。

荀慧生先生对后辈如何正确继承自己的艺术是很关心的。他曾说:“我喜欢笨学生,而不喜欢特别聪明的学生。笨学生,我教他们一遍两遍,不会;我可以教三遍五遍、八遍十遍,他们学会了,不会变样儿;过于聪明的学生,一说就明,一点就透,一会儿都会了,可过两天就全改了样儿!”“我并不是怕学我的人改样儿,我就是在学前人的基础上,改了样儿,改出一个‘荀派’来的。我同样希望学我的人,不要都学成荀某人,也要发展、变化,改出个别的样,创成个别的派,但是得生学好了,再去改;还没学好,就改,如同还没学会走,就跑一个样,准摔跟斗。”“有人说学我的人,‘嘿,真像荀慧生’,这并不是夸奖。真像我并不一定好,应该是真把剧中人演像了。还有人说学我的人,‘嘿,你瞧,可比荀慧生还荀慧生!’这不但不是夸奖,反而是拿我和学我的人开心了。”“比‘荀慧生还荀慧生’是什么样?我想是把我的特点夸大了。我的特点,使眼神、咬手绢、撕手绢、耸肩膀,是在剧情需要的地方才偶然一用,为的是有利于刻画人物,反映心情。如果学的人误

认为这就是荀派的特点，不论什么地方全使这几招，或者该使的时候使起来没完没了，可就把剧中人和我荀慧生，以及‘荀派’全给糟蹋了！对这么使的人也没有一点儿好处！”

针对此，荀先生在教学、讲课时总是强调“过犹不及”和“差之毫厘失之千里”。学什么，没学到家，不能说学好了；可是学过了头，跟没学到家一样，同样不能说是学好了，甚至还不如没学到家呢！演戏与干其他事情一样，恰到好处是可贵的。

修改唱词应该符合剧情、人情

尚小云先生的《汉明妃》是参照历史编演的。一出戏，唱词的好否，既要看其文理是否通顺流畅、辙口、平仄是否协调，还要看其是否合乎剧情的背景与剧中人的身份、处境、情感。尚先生的《汉明妃》背景为：汉朝，元帝昏庸，朝廷腐败，文武官员皆尸其位。画工毛延寿，因王昭君不肯向其行贿，而把她画成丑像，致王昭君不仅没能选为妃子，反被打人冷宫。其后元帝偶闻王昭君弹奏的琵琶，得见其人，封为明妃；欲抄

斩毛延寿一家。毛延寿投奔塞上单于呼韩邪，蛊惑其向元帝讨王昭君前往和亲，否则即兴兵。元帝料难抵御，只得依单于意，遣昭君出塞。尚先生演出后极获好评，成为“尚派”代表作。与此前后，地方戏、曲艺，都有演此内容者。昆曲《昭君出塞》，也极享盛名。

一个久居中原的弱女，前往人地生疏的边塞，不要说早在千年前的汉代，就是在交通十分方便，京包列车一夜便可到达的今天，如此远行，心里都不可能踏实。所以历来昭君出塞为悲剧，昭君历来是哭哭啼啼的；其琵琶所弹的曲调称为《昭君怨》。不想后人，尤其是“文革”后的某些人，常是自命不凡，自认为高于前辈，便于前辈名著上滥加修改。让这位汉代的弱女子高高兴兴地、毫无顾虑地前往不毛之地，跟想像中的狰狞面目者成亲。

近读《梨园周刊》第25期所刊，尚小云先生的弟子李翔署名的“汪曾祺为《昭君出塞》改词”一文。文中所提：“现在舞台上演出的《昭君出塞》，有的唱词与尚先生舞台剧本略有不同。”仅就所举的几个例子，已觉得远不如尚先生的原词。不仅不符合昭君的心情，而且

有为汉元帝这个昏君涂脂抹粉，美化其人之嫌。

说具体的，《出塞》之始，御弟王龙的唱："败北皆因无将战，涉长途塞北和番。"这本是很合历史情况，很合昭君姐弟心情的。改为"南北息兵无争战，涉长途塞北联姻眷"。这样就变成现代第三者在说话，既与演戏提倡的唱人物感情不符合；也回避了汉元帝时武将不能战斗的史实。且第二句的"眷"字，为仄声字，犯了平仄不调的毛病。演员没法把音唱准，只能发"娟"的音。严格而论，"南北息兵无争战"，也是不准确的。因为彼此南北一直没有争战，并非刚刚息兵罢战，而是如果昭君不去和番，才会导致战争！

再往下，王昭君所唱的"别离泪涟涟，怎忍舍汉宫帝院，无端歹贼弄朝权，汉刘王忒煞懦软，文官济济全无用，就是那武将森森也是枉然，却教奴红粉去和番。臣僚啊，于心怎安！于心怎安"！这是多么好，多么准确的描写出昭君所处的背景和其心声的佳句，改为"……今朝单于求姻眷，汉刘王遣奴缔良缘，文官济济来相送。还有那武将森森跪在阶前，惊动了满朝文武官。昭君哪，于

心怎安，于心怎安”！更是不顾历史背景和人物心态的、以现代人的观点第三者的立场的描绘。在那个历史时期，汉朝为天朝，外邦只有买好天朝，年年前来进贡，献上金银、土产、美女等等。如果倒行逆施，则是莫大耻辱。只有天朝懦弱，才不得不尔。改过的这段唱，前边把历史置于不顾，后边叙述文武臣相送的句子，则是忘了昭君是代表朝廷前去“执行任务”的。当成了昭君私人出国旅游了。即使不是那个封建王朝，而是现在，也得有机场送行的场面不是?!尤其把后边的“于心怎安”，搬到昭君身上，变成其谦虚之词，或者说真的觉得自己不够这个份儿，则更属荒唐。再从文字上推敲，那些武将都跪在地上了，还谈何森森?

再后边，李翔还举了昭君见到迎亲队伍的一段唱和出朝时的四句诗的例子。唱，也与前文有共同的毛病，不再赘述。四句诗：注明早年昆曲的词为“昭君扶玉鞍，上马蹄红血，今日汉宫人，明朝故地妾”。尚先生为“奸贼投番敌内侵，边将无谋力不能，满朝文武皆束手，只送昭君出雁门”。以及后改的“层峦叠峰行路难，暂别车辇跨征鞍，回首汉宫来

路远，权把胡地当中原”。既然戏的内容没有改，当然以前两种词句为佳；尚先生的词更与剧情贴切。改过的词，第一句，“层峦叠嶂”，似乎不见于大漠草原之上，大约当事人误以为昭君去的是巴蜀；后边的“行路难”，究竟形容的是什么样的内心？第二句，昭君不是去打仗，所跨的是否为“征鞍”？如昆曲用的“玉鞍”，就准确多了！第四句，“把胡地当中原”，为什么要“当”？心情是什么？一概模模糊糊。类似这样的改动，不仅如同“瞎子点灯”，而且有损原作。

汪曾祺之所以如此改动，是否受当时“文革”后遗症的极“左”思潮影响，不得不尔？李翔撰此文，是为了推广“汪”词，还是让大家把其师的原词与之对比，分出优劣？《梨园周刊》发表此文，目的在哪里？在一切都不清楚的情况下，只能依文论文。我觉得今后不论哪个团体，哪位演员，演出《汉明妃》、《昭君出塞》还是用尚先生的原词为好；新词就让它昙花一现吧，不必再流传下去！

如今美丑大颠倒

以前说“时代不同了，男女都一

样”；现在可以说“时代不同了，美丑大颠倒”。以前，京剧里丑恶、让人害怕的形象，一则是巨齿獠牙、青脸红发；一则是蓬头垢面。前者如《闹天宫》里的巨灵神，牙勾在脸谱上；演员在上下嘴唇外画出牙来。又如《打棍出箱》里的煞神，同样是牙露在嘴外，还呲出两个大牙。演员在表演中有舞动牙齿的技巧，叫做“耍牙”。再如《界牌关》里的王伯超，不仅呲牙还吐出舌头，犹如吊死鬼。后者如《李七长亭》里的李七，一头蓬松的乱发，表示此人是久居监牢的囚犯。如今六十岁左右的人都能回忆起，小时候，如果长时间不理发，长辈便说：“再不理发，出去让人把你当囚犯！”那时形容美女，常赞以“一头青丝，笑不露齿”等字眼儿。头发发黄，便影响了美观，出现在舞台上多为妖怪。《聊斋》里《画皮》一节里的女鬼，则为红头发。这都是过去的事了。

如今全然变了，呲牙露齿，一头乱发，都成为时尚。男人以把头发留得比女人还长，甚至在脑后扎起来为好看；剃成光头，反被讥讽，甚至误为刚从监狱里出来。许多歌星、影星、主持人，都是呲着牙说话；男人更多留长发者。

由此波及生活中的男女；近时又波及戏曲演员。以往不露牙齿的，如今说话，唱念时也呲着牙了。戏曲界老一辈演员，人人知道：口型不对，呲牙露齿，不仅不美观，不符合古代妇女的形象，更重要的是影响发声、吐字的准确性。有位老一辈著名演员常说："让我呲着牙，我没法儿唱！"此话不假。不习惯呲牙者，请试试，呲着牙连话都说不出来。

关于《赵氏孤儿》的公案

京剧爱好者赵铁群先生提及"京剧《赵氏孤儿》作者究竟是纪君祥、潘侠风、王雁哪位？为什么北京广会馆介绍此剧为纪君祥所编"？为此经赴湖广会馆了解，得知那里介绍的《赵氏孤儿》为元曲，而不是京剧。只不过所附照片为马连良、张君秋等京剧剧照，使观众产生错觉。

元曲《赵氏孤儿》，确为元代戏剧家纪君祥所编。至于马连良等所演的京剧，系近代老戏剧家潘侠风根据明代人所著《八义图》改编。

自从马、谭、张、裘"四大头牌"合作，演出《秦香莲》甚获好评，这四位还想再演一出别的戏。当时在北京市

戏曲编导委员会负责《京剧汇编》工作的潘侠风，提供了他改编的《八义图》。原改编本为上、下两集。“四大头牌”都以为一个晚上演完最好，由当时市文化局派在北京京剧团工作，并担任导演的王雁负责压缩。潘侠风同意把王雁列为共同改编者，起先署名顺序为潘侠风、王雁。临近出时，王雁擅自把名次调换在潘侠风之前。北京市工人俱乐部、人民剧场的广告牌上都按此次序。可演出前一天，王雁通知剧场把潘侠风名字擦掉，只留他一个名字。在中国京剧院担任编剧的祁野耘等都是潘侠风的熟人，见此之后打电话询问潘侠风：“你是不是犯了错误？怎么把你的名字擦了？”潘侠风得知此消息，询问王雁。王雁称：“现在的演出本，与你原本已有很多不同，我想先用我的名字，以后再商量怎么解决。”由于王雁在北京京剧团属于“现管”（当权），潘侠风尽管不同意，也没法采取别的办法。此后潘侠风一再向各级领导反映，都没有得到解决。所以这出戏在一切场合，包括出版剧本，都只署王雁一个名字。

“文革”中，江青指出“《赵氏孤儿》是跟《海瑞罢官》相同的大毒草，而且

是复仇主义的。作者要复什么仇!”红卫兵据此斗争王雁。王雁这时才说:“这个本子的作者是潘侠风，我只不过是导演。”于是红卫兵把潘侠风揪出批斗，并挂上“反动文人”头衔。潘侠风一边挨斗，一边心里乐。想的是:这么多年我的冤枉，竟被红卫兵给平反了!

谁知好景不长，“文革”过后，再演这出戏，王雁仍然标示他是作者。这段公案，当时与潘侠风同在北京市戏曲编导委员会工作的我完全了解全过程，曾于北京市政协编的《北京谈往录》四编第293页;《中国京剧》杂志1998年第二期上提及此事。

台湾国光剧团荣誉京华

台湾国光剧团首次来北京，前时在长安大戏院演出3场，从演员到剧目，都给观众以新鲜感。况且主演无论生、旦、净、丑，都有好嗓子，善于做戏，大大满足了北京观众的欣赏要求，取得了非常热烈的演出效果，可谓给北京舞台增添了盎然春色，显示出蓬勃的活力。

“梅派”艺术家魏海敏已多次在北京演出，她精湛的演唱艺术早为观众瞩目。但是这次演出的《白蛇传》以及在《红

鬃烈马》中，前饰王宝钏，后扮代战公主，还是第一回在北京观众面前展示，让观众进一步了解了她的文、武、唱、做功力。根据传统名剧《大名府》改编的《水浒演义》，是一出使北京观众更觉得新鲜的戏。由于这出《大名府》自1964年停演古装戏至今已经30多年没见于舞台了，唐文华、朱陆豪两位主演，以及许多助演，都是第一回在北京献艺。这当然更会引动北京观众包括许多内行的兴趣。

《大名府》取材于《水浒传》第60、61及65回。内容为梁山首领晁盖，被曾头市教师史文恭射死。宋江为晁盖报仇，知与史文恭同出一师的大名府富豪卢俊义才是其对手，遂赚卢俊义上山。卢俊义不愿与宋江为伍，只留居数日，却被官府以私通梁山处斩。宋江遣弟兄劫法场相救，卢俊义遂归梁山。史文恭不肯归顺，卢俊义会同梁山弟兄将其擒获。由于归工老生的唐文华（扮卢俊义）、归工武生的朱陆豪（扮史文恭）两位都具有高低自如的好嗓子，改编者为他们增加了大段唱，既展示他们的唱工，又有利于抒发剧中人的心态，达到更深一层刻画人物的目的。唐文华嗓音宽亮，

高低自如，韵味浓郁，不时获得来自观众的热烈喝彩。朱陆豪的唱也很动听。在接近尾声前，史文恭准备夜袭，卢俊义有所察觉时，两位演员各自表露人物心声的几番唱，尤为内外行观众赞赏。在武功方面，两位演员也各自显示出矫健、灵巧的身手，都称得起文武兼优。其他演员，如燕青的性格表达，武松的开打猛勇，也都很能打动观众。

不过，由于唱的增多，加上时间限制，改本中把旧本里，如水擒卢俊义、雪夜擒索超、石秀跳楼劫法场等割爱，未免可惜！

休把美人变成张飞

有人请一位画家在扇面上画了一个仕女。拿到之后认为不太满意，便自己在仕女脸上，身上一再“加工”，过后一看，不住摇头：原来的美人变成张飞。于是涂成黑扇面。这是相声的素材，不可能实有其事。但是，近些年戏剧、影视改编方面却层出与此相类的事。

《宝莲灯》是流传民间很久的一段优美的神话。以前，据此改编成的京剧、地方戏脍炙众口。虽然有不同改法，但是万变不离其宗，没有太大差异。说明

改编者都基本注重原神话。不想“文革”之后，再出现打着《宝莲灯》旗号，挂着这个幌子的京剧，还有电影，改编者可能是受到“文革”中造反派，红卫兵的遗传，敢于把好的“宝莲灯”“砸烂”，另造一个。有这种大“气魄”，似乎就应该跟过去的《宝莲灯》划清界限，不必再叫《宝莲灯》，另取新名。但是改编者既“砸烂”了好的《宝莲灯》，却还要“拉着何仙姑叫舅妈”——借人家那点儿仙气儿。可能因为要面向观众，要从观众腰包里掏钱，想的是：不用这个金字招牌，不易掏得多。正如北京的老舍茶馆，不管老舍先生的夫人多么反对，声称：“老舍不当老板，我也不当老板娘！”人家还叫这个名字。因为老舍先生的威望高，影响大，用“老舍”两个字命名，比改起即使“老屋”、“新舍”什么的，要大有利于招来顾主。

名字，是内容的标志。叫什么名字，得有什么样的内容。卖“涮羊肉”、“烤羊肉串”，必须用羊肉。如果改用狗肉，便不是那个味儿了：如果以耗子肉充数，更显得是假冒伪劣了！优美的神话《宝莲灯》的主人公是“三圣母”，因为华山上有她的庙，所以又称“华山圣母”。她

所修炼成的“宝莲灯”，是防身武器。有此灯在她身边，便没有人能侵犯她。再者便是刘彦昌。他是赶考归来的书生，因在华山见圣母像动了感情，题了诗；三圣母已了解了他，彼此才得成亲。他与三圣母生下的孩儿沉香，因三圣母的灯被二郎神的吠天犬盗去，而不敌二郎神，被压在华山之下，只能由他抚养。为此他与王桂英成婚，他得中后任罗州太守。沉香因在学房失手打死太师秦灿之子官保，秦灿以之抵命，被霹雳大仙救去。练就武艺，劈开华山，救出母亲。昆曲有《闹学》、《打堂》；京剧、地方戏还有《二堂舍子》、《劈山救母》。都是为众所熟知的，都因合情合理，顺理成章，加上唱、念、表演处理得好，多年来成为广大观众喜闻乐见的戏。其中以新中国成立后，北京市京剧四团，由吴素秋主演，吕瑞明改编的《宝莲神灯》，为能窥全貌的好戏，很受观众欢迎。《二堂舍子》一折，是梅兰芳的代表作之一，优美的唱、做广为流传。其他改本，各有长短，也都能看得过去。

徽班进京二百周年纪念演出中，有打着《宝莲灯》旗号的京剧，加上大耳朵神仙等，已有续貂之嫌：把王桂英改

为村姑，也觉多此一举。近时，庆祝新中国诞生50周年演出中此戏的改本就更“大胆”了：“三圣母”变成“三神女”，已不是“华山圣母”，而是在序幕里，临去华山之前，被玉帝封的“华山神女”。她炼成的“宝莲灯”，已不是防身武器，起的是近年才有的“可视电话”的作用。她从灯里看到华山优美，请求玉帝批准去旅游。玉帝不仅批准，而且说可以封她为“华山神女”。她方才离去，玉帝便反悔了。认为不该让她去，她不能与凡人接触。赶紧派其兄二郎神把她追回。还要安排暴风骤雨，赶走华山游人；再劈断山路，以免游人上山。正巧刘彦昌来此，中途遇风雨，并不找地方稍避，而要“与天奋斗”冒风雨爬上山顶。见当地已有神女雕像，觉得以往他所见到的凡间女子都有骄娇之气，此像则无，顿生爱慕。但觉女神有眼无珠，取笔点睛。回身时，见三神女，询知也是被阻山上的民间女子。因无法下山，便在此成婚。这二位素昧平生，毫无了解，竟敢成婚。不怕对方是特务，也不问对方有没有爱滋病。其大胆可与此戏改编者相媲美。二郎神当时没完成追回三妹的任务，玉帝并不追究。等三妹生下沉香，

再次奉命前来，把三妹压回天庭，还向刘彦昌使了一句公共汽车的语言，只是把“不设找赎”，变成“不准赎回”，而后把刘彦昌打昏。二郎神原想把沉香扔掉，因吠天犬与猪八戒、金牛星，还有华山土地奶奶拦阻，并说可代为抚养。于是沉香被带回天庭。华山土地奶奶怎能上天庭？原来她是玉帝的“傍家儿”，那时可能还叫“姘头”。因为玉帝过去游华山时，发生过“游龙戏凤”的前情。最后为沉香认母事，二郎神的狗，不再听二郎神的话，并且跟他打了起来。此戏结尾，玉帝不得已，应允三女儿下凡，与刘彦昌过日子，向她提出“把宝莲灯留下，我想你时可以从中一看。”改编者还没有让这位天庭老官儿知道：可视电话不仅能看见人，而且能对话。

此戏中种种不合逻辑，不讲情理，如同下棋，别着马腿，马愣能跳过去的地方还多，绝不止以上所举例子。总之是把这段优美的神话，改成可能只有这位“作家”一个人认为挺好的一出戏，剔除了原有的不好的地方。愚下不禁纳闷：既然认为前人已有定评的东西不如己意，何必打着人家的旗号去改，自己另写一出《宝荷灯》、《宝藕灯》什么的

岂不更好！不借何仙姑的仙气儿，并不一定没有人光顾；相反的，看过的人没了“货比货”的条件，反而会觉得这位坐在家里编出这么个戏来，挺不容易的！增加一些同情心！

这里说的仅是一出京剧《宝莲灯》，与此相类，大同小异或小同小异的做法并不止此，也绝非个别现象，如今似有形成风气的前景。愚下不才，倒是觉得那位请人画仕女扇面的，发觉自己改成张飞后，涂成黑扇面，显得还有自知之明。而不是仍然沾沾自喜地夸耀“张飞可比美人好看多了！”当然，世上真是“有爱孙猴儿的，有爱八戒的”！

戏曲呼唤好编导

戏曲，是我国的传统民族艺术，在国际上也享有重要地位，拥有众多爱好者。不想近些年，竟自被一些不学无术，却自命不凡的人，挂着甚至名编导的招牌，糟蹋得不成样子。这种例子举不胜举。这里不提早已被许多京剧爱好者唾弃的胡编《宝莲灯》；着重提一提为时不久、方兴未艾的、从电视剧翻版的《刘罗锅》。

愚下驽钝，对电视剧《刘罗锅》不

感兴趣。原因是选台时偶然看到过几次，觉得太罗嗦。频频废话，耽误宝贵时间；扮演刘罗锅的演员，演别的戏，扮别的角色，也许不错，但是扮刘罗锅，觉得面目、举止不像大臣，而像市侩。于是看上几眼，赶紧换台。因之，这部“名剧”没能领略。由此“名剧”改成的京剧，也就没动过往观之念。又是偶然在电视台看到了几眼转播，同样觉得乏味。原因是：在满台如同古建筑模型的庞大景物之中，搁上一把传统戏里带椅帔的椅子；以及前边一个角色唱，后边有几个身着黑衣的“活道具”，摇摇摆摆相伴，如同时下的唱中伴舞，颇觉不伦不类，也就立马换台。

春节期间一个偶然的机会，在北京长安戏院完整地看了一出新排的三本《刘罗锅》。出乎意料，该剧本有戏、能吸引人；被几位主演演唱功力深厚以及唱腔设计成功所吸引。扮演刘罗锅的李宝春唱做俱佳，唱来很有乃父李少春先生的韵味，从表演方面也显示出深度与厚度；扮演夫人的李胜素，唱做同样很好，不失“梅派”特色，又有优美的新腔；扮演皇上的朱强，刚刚在全国京剧优秀青年演员评比中荣获一等奖，其唱

做自然都令人点头；扮演和珅的名花脸杨燕毅向以唱工取胜，这出戏里仍然，只惜给他安排的唱少了些。扮演刘罗锅岳父的名丑马增寿，唱做也挺好。其实全台戏只有这五位演员足矣。如果以此五位演员演这台一个半小时左右的戏，另配上几名丫环宫女、太监护卫，再用上有传统戏特色的写意景物，不失为一出可听可看的好戏。

不想这么一出能成为好戏的戏，竟自被那位胡导演，滥舞美设计糟蹋得不成样子。如同一锅原本是好大米煮成的饭，混进了砂子；一面清澈透亮的镜子，上面有很多污点。那就是胡导演在五位主角以外，让许多看样子是大臣、宫女之类的角色出场，手持京剧脸谱面罩遮脸，在台上又跳又扭，过来过去；让几个身着便装长衫的人出场，不仅担任旧时“捡场人”搬动、摆设桌椅的任务，任务完成之后，还互相握手，点头、含笑退场；让扮刘罗锅的李宝春，当着观众穿服装，“饮场”。而且饮场之后，向递给他小茶壶的便衣，抬手致意。以及开场后，剧终前，都让身着便装长衫的几位男女伴奏，在舞台上奏乐。诸如此类，种种糟粕搬上舞台。我们中国和外

国懂得京剧的人，能知道这是胡导演的胡导“佳作”，使得旧时沉渣泛起；不懂得京剧的人，则会误认为：所谓中国的传统民族艺术，原来这么污七八糟！如同那位电影名导演，以揭中国同胞旧日之短，拿本国人取悦外国，自己在国外获奖；使在国外的中国人受到歧视一样！不想有位撰稿人竟自在报刊上滥加吹捧，说这位胡导“懂得传统”、“活用传统”，“发挥传统”等等，这就更加形成误导。

胡导和胡写所持的论调，实际上是恢复传统糟粕，以瑕掩瑜，导致不了解传统民族艺术的人，对之产生错觉，从而越加持否定态度。是给我国的艺术抹黑。早在新中国建立之后，贯彻“百花齐放，推陈出新”文艺方针时，已经采取澄清舞台的措施，取消捡场人上场，改用闭二道幕迁换桌椅、小道具和景片；把伴奏人员安排在侧幕边上，而且以纱屏风遮之；演员不在台上饮场。一时舞台上干净了，观众可以集中视线在演出上，不会再有分散视力与精力的感觉。这都很为广大观众拥护。对于大制作、大景物，属于贪大求洋的，敬爱的周总理也曾给予否定。如今这位胡导这样做，不仅是让糟粕东山再起，而且变本加厉，

可谓害莫大焉。

如果有关方面听之任之，让这样不懂装懂，胡作非为而自鸣得意的编导、设计继续为所欲为，畅行无阻，我国的戏曲将毁在他们手里，不知出自哪位的高见，在传媒上说："××戏，好听，好看，好玩。"这"好玩"，纯粹是污蔑戏曲艺术与演员的词。爱好戏曲的人都知道：旧时有"说书、唱戏、劝人方"的说法；新社会则称戏曲为"高台教化"，演员为"人类灵魂的工程师"。如今竟然把戏看成"好玩"，说明有此论调者素质低下，根本没有把演员演戏、观众看戏当成受教育，不知道"寓教于乐"的道理。只看成小娃娃的"住家家，拜姐姐"，实在可悲！

京剧活字典　潘侠风先生

如今，我们京剧工作者，遇上京剧历史和老演员方面的疑问，只能查阅资料。但是，手头上的资料不一定全；即使能有比较全的资料，不一定能得到所需的解答。距今8年前，如果遇上这样的疑难，登门求教，甚至只拨通电话，对方定会不假思索，及时地给以极为详明、令人满意的解答，使问题迎刃而解。

这个对方，便是有“京剧活字典”之美称的老一辈京剧艺术专家潘侠风。

提起潘先生的大名，如今40岁以上的京剧工作者、爱好者都能熟知；而且非常景仰这位对京剧有杰出贡献的老专家。他诞生于1914年农历三月初七。自小热爱京剧，从小学到中学，这个阶段，就跟众多京剧名演员接触。由于极为喜欢武花脸，曾私下练功习武，并向前辈名家钱金福先生学艺，以演《白水滩》的青面虎获誉。自从步入社会，便成为《游艺画刊》等几家京剧杂志的主编。当时的青年评论家徐凌霄、翁偶虹、景孤血、陶君起等，都是他的供稿人。除了主编杂志，还出版了16集带曲谱、扮相、演唱解说的京剧剧本，名为《旧剧集成》。很为内行、票友所重视。

旧社会里，当戏曲编辑、记者的人中，不少有敲诈演员、劫财、劫色的劣迹。潘先生与上海的张古愚先生，为京剧刊物的主编中两大权威人士，有“南张北潘”之说。新中国建立后，把潘、张二位生列为戏曲编辑审查对象之首。但是，经过多方内查外调，潘先生不仅毫无劣迹，而且被调查的人都说：“这个人的为人，跟他的名字一样，确有侠义

之风。敌伪时期，竟敢在他办的刊物上骂汉奸。”最后，他被安排在宝文堂书局任主编，负责出版京剧剧本等戏曲书籍。

北京市文化局的戏曲编导委员会，准备印行老演员奉献的传统戏剧本，作为艺术资料，定名《京剧汇编》。千方百计把他从宝文堂调来担此重任。从 1957 年到“文革”前的 9 年里，经他手出版了 105 集《京剧汇编》。对于积累京剧资料，起着巨大作用。在此期间，他还先后为京剧名家毕谷云编写了《义狐传》；为“马谭张裘”四大头牌，改编《八义图》，易名为《赵氏孤儿》；为张学津编写了《于谦》，演出都很受好评。

“文革”开始后，潘先生还被认作革命群众。后来有人揭发：江青提出《赵氏孤儿》为复仇主义的大毒草，与《海瑞罢官》一样恶毒。因此被揪出，戴上“反动文人”的帽子。对此，潘先生不仅没有怨言，反而显现出意外喜悦。他想：我由元曲改编的《八义图》，被改名《赵氏孤儿》，自公演那天就把我的名字从广告牌上抹掉。以后剧本出版等等，一切都再跟我没有一点儿关系。虽经我一再向上级反映，始终没有人给我做主。不想今天“红卫兵”给我恢复了名义！

“文革”后，已是年愈花甲，而又身体欠佳的这位老人，仍然笔耕不辍，为京剧名家吴素秋、姜铁麟编写《溜须老店》演出；又重新整理出版带曲谱和解说的《旧剧集成》易名《京剧集成》，出到第五集；还编写出版了《京剧知识问答》、《京剧艺术论》，以及英文版的《京剧艺术欣赏》等书。《京剧集成》原准备出版十集，包括一百出戏。已编完第六集，准备付印；正在编第七集时，于1993年春节期间，潘先生突然发病逝世。

为缅怀这位对京剧艺术留下不朽功勋的巨匠，北京湖广会馆赓扬集京剧票社，日前举办纪念演出活动，邀请京剧名家与名票，共同演唱有关他的剧目。

名和利不能如此取

我国影视界有个名导演，名气虽大却不香。其原因是他的大名是以糟蹋本国人为能事，取悦外国人而在外国得到的。这位大名而不香的导演，在影片里宣扬我们国家的酒，是在制做时往里撒尿而成的，以致不少外国人不敢喝中国酒；又在影片里“撒大村”说脏话，把旧社会里有些水平的洋车夫一类的人们

不愿出口的下流话，愣往银幕上搬。如“把你睡了”这样的词，让国人听了恶心，外国人听了见笑。以致一些在国外的留学生受到歧视，被一些外国人指摘为愚昧，人家蛮有根据地说：“你们的电影里，不就是这个样子吗？”由此忆及，在1957年开放禁戏时，某些剧团演出《杀子恨》，其中那位母亲，为便于与第三者通奸，把自己的孩子杀了。有的父母带着未成年的孩子看这出戏时，孩子提问：“他妈妈为什么把他杀啦？”使得父母张口结舌，勉强以一句“他不听话”作答。孩子则回以：“不听话就杀呀？我要是不听话，您会杀我吗？”我想，如果父母带着孩子看这个有名而不香的导演所导的影片，孩子问及：“什么叫‘把你睡了’？”可能也会产生让父母无法作答的后果。不过，在如今改革开放，大力提倡性教育的情况下，父母也许据此展开“性教育”！写至此不禁哀叹：世风如此日下，我们国家与过去被誉为的“礼义之邦”，还有共同点吗！

无独有偶，糟蹋国人的事，在我国传统民族艺术中也有了。前时看准备于今年5月去日本演出的“昆曲歌舞剧”《贵妃东渡》，虽然比那个影视导演的格

调稍高些，含蓄些，却也只是五十步与百步之差。

《贵妃东渡》内容是杨贵妃在马嵬坡被逼自尽，关键时被出使大唐的日本使节救走，引之到日本避难。中途遭唐兵截杀，这位日本使节单人独自竟然战胜众兵，保护杨贵妃逃出。东渡时，两人被困孤岛数月。某夜，杨贵妃竟在梦中把这位使节当成唐明皇。其后得遇船只，到达日本。先是遭日本女皇怀疑二人有染，继而杨贵妃受到女皇盛情招待，与之互换衣裳。当女皇邀之赏樱花前夕，闻得唐明皇死讯。杨贵妃决定于次日赏花后，吞“断肠红”殉情。次日，当杨贵妃服毒后走向樱花丛中，那位使节以没能完成护送杨贵妃返回大唐的任务，剖腹自杀。竟然在剖腹后，爬向杨贵妃，与之双双死去。我想，看过戏和看过此剧情简介的明眼人，都会发现其中隐晦之处。

杨贵妃死于马嵬坡，我国史料记载，民间传说，都是比较确凿的。东渡的传说，只是在日本流传。还有在日本生下孩子的内容。我们国家的戏，竟自以日本传说为依据，难避讨好日本之嫌。有人说此戏“犹如汉奸姚克所写的《情宫

怨》"；有人说"如同日本侵华时宣扬的'大东亚共荣国'"。这也许不是策划演出者的本意；但是，既然有此反映，也该做些检点：是不是起到"糟蹋本国人取悦外国人"的作用？况且，正当我国斥责日本印行美化侵略我国的教科书之际，演此"东渡"内容的戏，立足究竟在哪边？也值得深思！

传统戏曲何以振兴不力

传统戏曲，是我们的国粹，拥有大量的爱好者。但是，近许多年来面临上座极为不佳，每演必赔钱的局面。戏曲界流传"多演多赔，少演少赔，不演不赔"的话，原因当然来自多方。但是，从主观上看，深觉有以下几个方面的症结存在。包括艺术与行政两个方面：

例行演出，不如人意

过去，即使到"文革"以前，戏曲舞台上，演出都是丰富多彩的。各演出团体上演剧目不断变换。多有连演一两个月不返头的。演员会的戏很多，其中的荀慧生、马连良、李万春三位，被公认为演出传统戏，编排新戏最多的，每位都在五百出左右。

旧社会，戏曲团体没有国营之说；

新中国建立后，也多数民营，或民营公助。十年大庆之后，才有国营剧团出现。民营剧团，全仗自力更生，靠演出挣钱维持演职员生活。总演少数几出戏，观众看腻了；可别的剧团不断有新鲜的戏出来，观众自然奔新出来的戏去了！那时候为谋生计，排演一出新戏时间也短。“文革”前，各剧团排一出新戏，都只用三个月左右便可问世。还有比这个更短的，突击性的任务戏两、三天就能上演，而且保质保量。旧社会，如日伪统治后期，民不聊生，演出上座极为惨淡之时，李万春采取每天换一本，演连台《三侠剑》的做法。晚上散戏后排下面的一本，次日日场便演出了。由此从不上座到几近满座。所谓“十年磨一戏”，是说一出戏不断演出不断加工，日臻完善；而非近年的“一戏磨十年”，才出来！

“文革”以来，剧团改为国家拨款供养，有了“铁饭碗”。特别是在“文革”中，只演八个“样板戏”，而且是上级领导说演什么就得演什么，说怎么演，怎么唱，就得怎么演，怎么唱。演员完全没有自主权。这样长达十多年的“培育”，使得演出团体负责人和演职员都产生了依赖思想，留下了后遗症。形成了

演出剧目越来越少；以为了完成上级交给“满足”外宾旅游而演“旅游戏”的任务，不惜把折子戏再行掐头去尾，专演其中武打或舞蹈部分。如《霸王别姬》，不上霸王，只是虞姬舞剑；《拾玉镯》，不上刘媒婆，甚至傅朋，只演孙玉姣刺绣和轰鸡；说是《闹天宫》、《十八罗汉斗悟空》，只有青龙，白虎跟猴开打。诸如此类，有关方面认为适于外宾需要，其实不论中外观众都不满意。懂得戏的人，认为不过瘾；不懂戏的，看不明白是怎么回事。有人以一首“打油诗”形容前者：“跑不完的《红鬃烈马》，贺不尽的《龙凤呈祥》；四郎长年去《探母》，三娘久战《扈家庄》；白蛇屡屡《盗仙草》，妙常每每奔《秋江》；贵妃不断《醉酒》酿，天女经常《散花》忙；填不满的《三岔口》，吃不饱的《美猴王》（因为演“偷桃”、“盗丹”）”。对于后者，有位美籍华人戏称：“如今演的不是‘样板戏’了，是‘样品戏’！”

如此这般，把观众看得倒了胃口，许多昔日爱戏如命的观众，也逐渐失去兴趣，自然影响上座。

新戏出新，存在差距

所谓“新”，主要讲得是过去从没有

过的。过去所说的新戏，多是以前从没有出现在舞台上的，真正令观众耳目一新的戏。新中国诞生后的文艺方针“百花齐放，推陈出新”，也是要求以出新达到“百花齐放”。无论远年，近代，都以不断增加新剧目，丰富舞台上演出的内容为宗旨。但是，“文革”以后，尤其近年，所说的“出新之作”，很多是“翻瓤子”、“炒冷饭”的。在现有的名剧基础上轮番改动，都叫相同的剧名，但演出内容各自不同。其特点是在前人名作上，删删改改，出现的是假冒伪劣的“新作”，换上了“新作”作家（称之为作者，这些人已不满足）的署名。其实是把旧日的好戏大为糟蹋一番。戏曲、话剧、电视剧都有此现象。像把老舍的《龙须沟》，加三角恋爱，出现鬼魂；《离婚》，加上个如同今日痞子的小赵，大有与原著中的张大哥和老李争当主角之势，其中人物的行为，也是今天才能产生的；把曹禺的《雷雨》中人物，改变了关系；让《白毛女》中的喜儿，与黄世仁产生感情；让《梁祝》中的梁山伯与祝英台，在书馆就大谈恋爱；在《张羽煮海》中，不让琼莲的丫环盗三宝，而让观音、张羽去盗。凡此种种，不一而足。仅一出

《白蛇传》、一出《红梅阁》、一出《宝莲灯》，就被不同的“剧作家”改成不同的内容，思路逻辑性不强，改戏时管前不管后。如同下棋，别着马腿就能跳过去！这三出中，改动大的当属《白蛇传》与《宝莲灯》。前者另取了新名，又已事隔许久，不去追究了；后者近时才刚出笼，观众记忆犹新，且戏名未变。可是主角三圣母，又称华山圣母，这两个名字都变了，处境也变了。不是久居华山上的圣母殿，而是刚刚被天帝封的华山神女，并只是初到华山游览。但不知华山上怎么就已有了她的石雕像？刘彦昌的经历也变了，神女被二郎神押解回天庭，把他打昏在地。此后十几年，不知他干什么去了？其子沉香也不由他抚养，而是让二郎神带回天廷，由他的吠天犬，与猪八戒、金牛星，还有天帝的姘妇华山土地奶奶共担抚养之任。神女练成的宝莲灯，在全戏中起的只是可视电话的作用。至于二郎神受天帝之命，让他在神女刚到华山时，就把神女押解回天庭，他当时没有完成此任务，而是到神女生下沉香后才押回去交差。

以及他的吠天犬后来不仅不听他指使，却跟他打起仗来。这些，就更是

"作家"的一厢情愿，信"笔"开河了！

我总想不明白，这些位"剧作家"既然觉得前人名著不如己意，何不自己另写一出？不必拉着何仙姑叫舅妈，借人家那点仙气儿；挂人家的羊头，卖自家的狗肉？如今狗肉还比羊肉价儿高啊！愚见，像电视剧《离婚》，京剧《宝莲灯》，如果不把何仙姑拉上，变换成不同的剧名，以及剧中人名，算是自己的作品，不给观众以"货比货"的条件，效果也许稍好些。

后辈演员，尚欠功力

旧时的演员，讲究"六场通透，文武昆乱不档。"演员必须一专多能，这是演戏的需要，也是时代造成的。那时候，演出团体为了谋生必须竞争。如果挑班儿（剧团）的领衔主演，会的戏少了，功夫不如别人，你的观众就会被别人拉去。如果搭班（参加剧团工作）的演员，主要演员的戏你不会，你的功夫不能辅佐主演，你也就不能在此长留。"文革"前，民营剧团为主的情况下，仍然如此。即使改为国营，挑班主演不出新戏，就会被常出新戏的比下去，自觉脸上无光。

也是由于"文革"形成的，一出戏，一本书，就能捧红一个人。既然红了，

何必再去追求什么，于是当演员的只求把一出戏，一个角色演好。演文戏的，只着重唱，不去练武功，不动枪杆；演武戏的，只着重武打，翻跌，不去练唱念，甚至不考虑表演。过去的主演，讲究"一赶三"、"一赶五"。也就是在一出戏里，分饰不同行当的三个至五个角色。生行的李万春演《生死桃园》，先以武生饰关平，重短打；再以红生扮关羽，重做工、气派；又以武老生扮黄忠，扎硬靠，重工架与唱；再以老生扮刘备，重唱工；最后以武生饰赵云。演《大英杰烈》，其中的陈秀英，开始为花旦，其后为青衣，再后改扮短打武生、长靠武生，分别以做工、唱工、气魄，以及起霸、开打为重点。不论生行、旦行，如演《盗魂铃》、《戏迷传》、《十八扯》、《纺棉花》一类的戏，要学几大须生、几大名旦，唱青衣、老生、花脸"一赶三"的《二进宫》联唱。

如今的演员，由于"文革"及其后遗症，再能如前辈演员这么演唱的已为数不多。有的后起之秀，在观众中已很有影响，但唱老生的，唱旦角的一涉及武功，立刻捉襟见肘；唱武生的，演出《战冀州》、《伐子都》、《界牌关》这样的

戏，在翻跌方面花样之多，能胜过前辈。但在表演方面，结合人物内心方面，显然不足。如果演到重唱念，表演时，如《挑滑车》中的“闹帐”，《长坂坡》中的“掩井”等，已觉功力不够；更不用说以武功技巧为辅的《连环套》、《骆马湖》、《恶虎村》一类主要靠念白和做派讨好的戏了。因此剧目越来越觉贫乏。过去常演的，甚至属于开场戏的长靠戏，如《金雁桥》、《金锁阵》；箭衣戏，如《一箭仇》；短打戏，如《花蝴蝶》；开脸戏，如《状元印》等，已不见于舞台。至于极有特色的《八大拿》，更处于濒临失传的境地。

剧目贫乏的另一方面，是学演流派戏只学其中的几出代表作，仅以旦角戏来说：“梅派”戏，如今只有《霸王别姬》、《贵妃醉酒》、《凤还巢》三出，“尚派”戏，只有《昭君出塞》、《失子惊疯》两折，“程派”戏，也无非《锁麟囊》、《荒山泪》，顶多再加上一折《六月雪》“坐监”常见于舞台；“荀派”戏，更少见，仅一出《红娘》，也将绝迹；更不用说“徐派”、“筱派”戏了。其原因也有师资方面的。“文革”前在戏校担任教师的，以流派创始人或得力继承人为多。

这些教师，都是在舞台上取得相当成就，具有多年实践经验的。“四大名旦”、“四大须生”，以及更早于他们的旦行“王派”创始人王瑶卿，老生雷喜福、贯大元；与他们同辈的“筱派”创始人于连泉，以及赵桐珊；武生中的“杨派”继承人孙毓堃、高盛麟、李少春；“尚派”继承人傅德威；小生“姜派”创始人姜妙香、“叶派”创始人叶盛兰；花脸“郝”、“侯”、“裘”三派创始人郝寿臣、侯喜瑞、裘盛戎；老旦李多奎、孙甫亭；丑行的萧长华、王福山等诸家，俱都亲临指导。如今的教师，大多数是刚刚从戏校或戏曲学院毕业，还没有具备舞台经验的；有的甚至是由于不适于走上舞台的。过去常说“名师出高徒”，像目前这样，老师的艺术还不算上乘，会的戏也不多，教出来的学生当然受到影响。有的戏校负责人说：“请一位名师的代价，相当于几位，甚至十几位本校毕业生。”从经费上看，的确如此；但从教学成果上看，多用些费用还是上算的。

应节评奖，弊多于利

旧日，少见办节日戏的，更少见评奖的。以前所办的节日戏，主要是演出团体自演的应节戏。如端午演《白蛇

传》，七月七演《天河配》，中秋节演《嫦娥奔月》，春节演"搭桌戏"（大合作义务戏），为帮助贫苦同业过好大年，常以"窝头会"称之。并没有由此评奖之说。至于给演员评奖，极少有。"四大名旦"、"四大须生"，以至早于他们的"三鼎甲"，都没有获得过什么奖。新中国建立后，为鼓励创作，繁荣舞台，不定期举办汇演和汇报演出，不过是展示演出团体已经公演的好戏。然后通过评定，给以奖励。各演出单位没有为获奖而准备的戏，一切正常，如瓜熟蒂落、水到渠成。"文革"后，尤其近十数年来，不断举办这个节、那个节，评这个奖，那个奖。办节，必评奖；办大奖赛，更得评奖。从前是因为戏演得好，出了新，随之得到奖；近年变成为得奖而演。演戏、出新的目的是为得奖。

既然如此，就得把心血，脑筋用在怎么样才能得奖上。于是，在当地，或按上级领导的安排，或体会上级领导的意图，从而认定剧本，排练。不管剧本适不适合主演的条件，不管演员愿不愿意演这个戏。或者请上级领导当艺术指导、当顾问。对举办评奖的单位，则是选用其中权威人士的大作，或者争取与

权威人士合作。戏排成以后，请举办单位负责人和评委往观，盛情招待，请提出修改意见。然后按照意见修改。这样做，取得上级主管与举办单位有关人员的欢欣。试想，按照上级主管的意图排成的戏，人家能不支持吗？使用主管评奖单位权威人士的作品，便有了百分之七八十获奖的把握；再按照评委的意见修改，评委能否定自己吗？如此这般，获奖就有了八九不离十的可能。乃至参加节、奖演出的时候，再多带上些礼品或银子，就更加万无一失！真有的演员为争什么奖，带十几万，还有带几十万随行的。这样的演员，尽管艺术为众人所不耻，可却能把奖拿到手。

节日评奖，办赛评奖，客观的说，并非全都不准确。应该说准确性在百分之七八十；而那百分之二三十，就可能让不该获奖的获了奖，该获奖的反而名落孙山。其原因，一方面是由于上面所说的手段和银子；一方面则是评委中有些往往并不懂戏。有人认为唱文戏的，高调门、大嗓门，必然好。至于有没有板、眼不是主要的；有人认为演武戏的，翻得冲，摔得狠，必然好，至于合不合戏情戏理，关系不大。还有不少评委，

只会举牌亮分儿，说不上为什么这位得分多，那位得分少。在一个省会的评奖中，一位毫无顾忌的参赛者，站在舞台上，冲下面的评委发问："你们为什么给我的分数少？我哪儿不如他，请给我讲出来！"评委竟无人作答，而以罢评抗议。有人说前者的情况是"有钱能使'委'推磨"；后者的情况是"只要有手，能举牌儿的，就够当评委的资格！"

这样评出来的奖，怎么能准确、服众！所以，有些戏尽管得了奖，观众却不爱看；有些演员得了奖，观众却嗤之以鼻。有些得了奖的戏和演员，只不过挂上个头衔。在观众中仍建立不起威望来；有些没有得奖的戏和演员，却在观众中留下很好的印象。

再有便是"文革"后兴起的"百场演出奖"。过去没设此奖时，许多戏何止百场客满。客满几百场，上千场的也不止一、二。设这奖之初，目的是为了鼓励取得观众赞赏的戏。先有演出百场之实，奖同样是演过后自然取得的。近年来出现了一个戏刚排出来，演出单位领导人便哄出"连演百场，争取拿奖"的风。无奈戏不为观众所乐见，只好到处组织观众，以廉价让工会包场。这招不

灵了，就把眼睛盯上小学生的腰包。让学校组织小学生，利用上课时间往观。美其名曰“受教育”。不计收益多少，不管场内观众有无。

如此下去，不仅造成虚报浮夸，假冒伪劣泛滥，而且伤害了有真正好戏的剧团，有真正好艺术的演员。尤其反映在少儿大赛中，对未成年人幼小心灵的伤害更为可哀！

高额票价，平民回避

戏票，一直以京剧价目为高。如今的歌星、“笑星”，当属例外。几十年前，京剧票价最高额便是一元，几十年前，两块钱可买一袋面粉，约为 44 斤到 50 斤。一张戏票相当 22 斤到 25 斤面粉。直到新中国建立后，京剧票价仍然最高额为一元。“文革”中，“文革”后还有所下降，最高额为八角。这期间，面粉一斤都是一角八分五；猪肉一斤为八角五分。“文革”后，富强粉一斤为二角五分。也就是说，一张戏票可买面粉五斤左右；猪肉一斤左右。近些年，票价猛增，正规剧团演出，最高票价中最低数字为 60 元，宏伟的新长安戏院，池座为二百元，包厢为八百元。如今面粉每斤为一元五角，猪肉为 6 元左右。也就是

说，按一般票价，一张戏票可以买40多斤面粉，10斤猪肉，按长安戏院票价，一张戏票，能买面粉80斤和300多斤，猪肉13斤多和33斤多。

如按职工工资计算，自新中国建立至“文革”后，每月挣一百元工资的已经不错了。一位职工，自己可以看一百场戏。如今个人每月工资如按一千元计算，则在一般剧场每月只能看十六场戏；在长安戏院，每月只能看五场，甚至一场多一点戏，已经无力吃、喝、穿、住。还有不在少数的退休工人，可能每月只能拿到四、五百元退休费，这种高额票价就更难承受了！

票价过高，一般观众只能望戏兴叹，望剧场门而止步。这也是上座不佳的因素。

人员过剩，巡回无计

还不要说旧社会的戏班，就是新中国成立后，定编的民间职业剧团，演职员多在60人左右，少的只50来人；多的也不过百人。新中国成立十周年前，荀慧生京剧团便只有60人，除一名会计是专职，所有演出、业务、联络等都由演员兼。李万春为主演，以演武戏为主的北京市京剧一团，也才有98人。这样

的演出单位行动方便，开支少。在外地巡回演出，多是自带行李，食、宿、旅各种费用都不会太多。那时候北京的戏曲团体，多是半年、八个月在外地巡回演出。北京的剧团外出了，空下来的剧场，便由外地剧团所用。物，以稀为贵，北京的剧团到外地，外地观众觉得人与戏都是不容易见到的，瞧着新鲜，自然蜂拥前来，票房收入极佳。外地剧团来北京，北京观众也有同样的感觉，票房收入当然同样好。

"文革"后，各演出团体，包括其上级机构不断形成人员过剩的局面。仅仅一个剧团，就多为三百多人，设办公室、演出科、行政科等等，都有专职领导与办事人员；晋升为剧院的，曾经达到近千人。设正院长一人，书记一人，以及副院长、副书记各数人。以下有院办公室、党委办公室、工会、艺术处、演出处、行政处等等，每个机构都设正、副职领导，下设数名工作人员。演职人员与行政人员基本上各占半数。近年虽经精减，也都还有五百人左右，比例仍然。

人多了，开支则大；行动则不便。再加上近些年车票价、旅店价、饮食价格都上涨；演职员等已随改革开放的形

势，没有了过去艰苦朴素的作风，外出自带行李不再可能。因此，则不便外出巡回演出。有道是“人挪活，树挪死”，一个演出团体总在本地演出，当地观众总看熟面孔的演员，演熟面孔的戏，没有了新鲜感，产生了厌烦情绪，自然不利于上座。

领导成员，不谙技艺

也还从新中国成立说起，那时剧团仍保留主演制。主演便是剧团团长。在北京市委领导下建立的民营公助剧团——北京市一、二、三、四团，便分别以李万春、谭富英、张君秋、吴素秋为主演，兼任团长。更不用说以梅、尚、程、荀四位命名的四大流派剧团。其他剧团也都是如此。即使中国京剧院，也同样以梅兰芳为院长，下设的一、二、三团，分别由叶盛兰、李少春、张云溪、李和曾等为主演，兼任团长。剧团的艺术生产，完全以主演为中心进行。主演可以决定排适合自己演的戏，并自任导演；唱腔设计得符合主演的条件。这样，主演演起来得心应手，戏便能出色。也就可以大为满足观众的艺术享受，引动观众看戏的欲望。票房收入当然就好！

自从“文革”以来，有些剧团改为

行政人员当剧团团长，或非主演当剧团团长。有些这样的团长，自己不大懂戏，却摆团长架子发号施令。再加上为讨好上级领导，或以权谋私，便把不够上演水平的，或不合本团主演条件的剧本拿来，安排排练。还可能选用不懂戏的导演，以及自以为高明，不按主演条件设计唱腔的唱腔设计。演员演着不对口，没情绪；或者想发挥而发挥不出来。这样排出来的戏，观众怎能爱看！自然影响上座率。

“文革”以后，为剧团团长应不应该由主演担当，曾存在不同意见。有位主演，想基本上照老演法恢复一出传统名剧，团长要求改变旧貌，必须出新，由于谈不拢而作罢；有位善演现代戏的主演，想搬演老舍的《我的一辈子》，从剧团开始，呼吁到剧院、剧协、文化局，终因不在领导岗位，难于如愿；有位主演，自己准备了一个适于自己演的剧本。团长一口肯定，却迟迟不安排排练，直到这位主演恢复副团长职务，才得上马；有位聪明的主演，曾因自己没恢复团长职务，被现任团长压了数年，没得多少演出机会。赶上剧团调整领导班子，院长问他：“你愿意当团长，还是愿意当主

演？如果当团长，可就不能演戏了？”他说：“我不演戏了，愿意当团长！”于是便当了团长。团里的一切由他安排，结果从演示范戏开始，便不断演出，达到当主演的目的！

有人说：“为什么近些年没有产生新流派？”原因便是没有这样的土壤。流派演员是在有自己独特的剧目、独特的唱腔与表演等方面的条件下，不断演出，为观众批准之后形成的。过去的好演员，自己组班（剧团），当主演，根据自己的条件，请人写剧本，请人设计唱腔和表演；也可以由自己来做这些事。剧本、唱腔、表演，都能显示出自己的独特风格。这样演多了，唱多了，观众认可了，自然会形成一个新流派。如今的演员，在别人领导之下，让演什么剧本、唱什么腔，做什么表演，全不由自主。原本学某个流派的，这个戏这个唱腔设计让这么唱，那出戏那个唱腔设计让那么唱；演武戏的，不论演哪出，都让要“棍挑刀”。如此这般，既不能讨好观众，不能增加票房收入，也不会创出新流派来！

一些环节，沽名钓誉

演戏，既是使人在工余之暇消闲解闷，得到娱乐，解除疲劳，又使人受到

教益，起到寓教于乐的作用。演员，是人类灵魂的工程师，演戏，自然会使人类灵魂受益。戏和演员的对象必然是广大观众。不想近些年也变了！戏和演员的对象，不是一般观众，而是上级领导与专门评议戏和演员的特殊观众。有些并非真正敬业的演员和并非真正想发扬传统民族艺术的领导，把演戏当成讨好上级领导和评议人员的手段，目的是为了获取奖励、求得升迁。由此就有了“领导安排领导看，领导看过戏便散；哪管观众埋怨不埋怨。只要奖在手里攥，管什么观众买不买票，看不看；反正国家有补贴，花着方便”的评议。

旧社会，这么办，不行；演戏不上座，演员得挨饿、戏班得散伙。“文革”前，这么办，也不行；从国家来说，敬爱的周总理，不论大小剧团的戏都看，看过都必与演员座谈，提出意见，你的戏不够质量，过不了总理这一关；从北京来说，彭真市长亲自抓戏，连一个剧团上演《挑滑车》，其中高宠要不要从堂桌上翻“倒扎虎”下来，都要亲自看过表态，你的戏质量不好，市长也不答应。过去上级领导层人员少，剧团多，但在剧团里常可见到有关人员身影；如今上

级领导层人员多了，剧团少了，剧团里却很难得见到有关人员。上级领导开会多，其他公务忙，权力下放了。多是听下面一报。下面报喜不报忧，领导也就不问有忧没有。总之，下面以虚报，冒领奖励，领导层也跟着露脸。有个地方，有个演出单位，以所谓的“剧作家”改编了一位真正剧作家的戏，公演了。真正剧作家不满意，觉得有损自己的原作；观众不认为如何好，但是演出单位不惜重金招待媒体，大肆宣传。其上级领导也跟着叫好，为之设法推广。如此宣传、夸耀，这出戏的主演自然也就受到不断表扬。只是这位主演并没有觉得高兴，反而说：“这不是捧我们呢，是捧了他们自己哪！”

上面所谈的种种现象，如不改正，戏曲振兴只能停留在口号上。

广德楼质疑

据载，新建的广德楼开业，“曲艺演员回了家”。此为误导，不合历史真实。广德楼自清代建成，一直称为“戏园”，演京剧；从来不是曲艺演出点儿。新中国建立后，北京诞生了“曲剧”，当时彭真市长为给这个公认的，可称为“北京

地方戏”的新剧种解决演出场地，于1953年批准，在毁于火的广德楼基址上建个剧场。考虑到这个新兴剧种，是在曲艺基础上形成的，恐不适于在大型剧场演出，而建成只能容四百观众的池座，没有建楼，定名为“前门小剧场”。当时曲剧与曲艺同在一个团，称为“北京曲艺团”，曲艺也就一同迁入这里。分别在这里演出。以后的几年里，曲剧不断壮大。尤其自周总理看过《杨乃武与小白菜》给予肯定，并亲自安排拍摄电影之后，前门小剧场已不能满足广大观众的欣赏要求。彭市长把可容一千观众的西单剧场拨给曲剧，前门小剧场才由曲艺单独使用。如果恢复前门小剧场，倒可以说是“曲艺演员回家了”。

如今既曰恢复广德楼，却不盖楼，而建成只容二百人的池座，显然不是广德楼旧貌，说是重建广德楼已不妥当。况且自奠基到开业，没请京剧界人士，只有“笑星”和曲艺演员“光临”，而且开业便以演曲艺为主，配合个别京、评、梆子和曲剧片断，更与昔日广德楼没有共同之点。不仅不能称为广德楼，连前门小剧场也称不上，叫做“茶馆”，倒很贴切，不如改称“广德茶馆”。

再则，不论京、评、曲等戏与曲艺，都是来自民间，拥有广大平民百姓观众的。如今竟然卖到五百块一张的票价，与过去曲艺卖十分钟二分钱的时候相比，无异天壤。岂非拒广大平民观众于外，只蒙外宾和外地人吗！过去有“三年不开张，开张吃三年”的话，那是指古玩店。如今戏曲因质地不佳，没有好演员演好剧（曲）目，观众不来买票，应当从提高质量上着眼。拿高票价宰观众，解决票房收入，无异饮鸩止渴！

听戏，听的是谁？

看戏，过去叫“听戏”。实际上，看戏，仍是以听为主。京剧等传统戏曲，多讲究唱、念、做、打“四功”，其中唱是首位。可以说，除去几出单纯武打、翻跌的戏，大量剧目里都必有唱、念。

早年，老一辈名角，不论在哪个园子（戏院）演出，门前的水牌（广告牌）上，只写这位一个姓，在旁边搁上少量道具。这就算广告了。观众如见其道具是个布城，那就是《空城计》；如见是块石碑，那就是《托兆碰碑》。这是老生戏。武生戏呢？如见道具为一口井，插一杆花枪，则是《长坂坡》；如见是个山

片，立一杆大枪，则为《挑滑车》。诸如此类。再后，才时兴用大红色水牌，上边用白粉写出主演的名字和戏名。再后，则是在主演的名字底下，写上主要配角（助演）的名字。因为听和看的必然是角儿嘛！

不想这个老传统，如今变了。观众想了解这出戏是谁唱的、演的，得把广告，宣传品从上到下，看老大半天才能知道。因为，最上边头行是"创意"，往下看第二行是"总策划"，第三行"策划"，第四行还有"制作"。再往下看轮到编剧，导演，这之后才能找到演员的名字。

已经有编剧，有了一剧之本，演员照这个排戏。演出不就成了吗？顶多再加上个导演，给排排戏。这几位策划的是什么？那位创意，又说明什么？如果说是你先生创意排演这个戏，你们几位策划排演这个戏，你们不就是动动那个吃喝的家伙吗？如果真在写剧本之时出了点子，结构故事，写了哪怕几句词儿，那就应当列为编剧之中；如果在排练时，能令演员们心服口服地指手画脚一番，那就可以列为导演之中。如果在编、导、演三方成都没沾上边，却为什么非在猪

鼻子上插葱，装这份象（像）呢！在一个戏里，剧本可以制作，布景、道具、服装可以制作；至于整个戏，如何制作？戏不同于一块蛋糕、一盘菜，一项工艺美术品。至于编、导、演等人员，就更没法制作了，除了你去克隆！后来，弄明白了，原来这些挂虚的名儿的是各级领导，创意、总策划是较高层的，策划是基层的，制作更低一些。不管低到什么程度，沾领导边儿，伸手就得有一份儿。出名得利是必然的；是否露脸不去管它。

照此而论，早年有国剧宗师，武生泰斗之称的杨小楼与郝寿臣二位，打算排演《野猪林》，请剧作家吴幻孙写剧本。(幸喜那时的领导不参与戏的事）那么广告上就得登：创意、总策划：杨小楼；策划：郝寿臣；制作，必然是杨先生的女婿刘砚芳了。依此类推，烤鸭店的广告就得先写商业局或服务局领导为创意；本店经理副经理为总策划、策划；人事科或业务科长便是制作了。到真正做烤鸭的技师那儿，只能是烤者某人；而后是片者某人；服务员就得命名为端者了！

过去，毛泽东主席曾说：“时代不同

了，男女都一样。”如我们套用这句话能不能说：“时代又不同了，不演出人员与演出人员都一样。都能把芳名登在广告上，而且位置在演员之上！”

流派继承与博学

继承流派，多指单纯学习某一个流派；博学则是广泛地学习前辈的艺术，实际上也属于继承，以往所说的继承，都包括发展、变革在内。近些年有些人，甚至有专家称号的，把继承与发展、变革分割开来。常是对青年演员说：“不要总学你师傅，得发展，创你自己的流派！应该说此系误导。谈话人误解了流派的形成。流派，是在其创始人学习前人创成的流派，在此基础上，又经博学广纳、融会贯通，结合自身条件，有了新的进展、变革，产生与前人流派不同的风貌，而被外界所接受，给以肯定，由此而形成的。某个流派的诞生，是经外界“批准”的；流派的名称，如“四大名旦”中的“梅”、“尚”、“程”、“荀”四个流派，是由外界叫起来的，并非流派创成人自封的。流派的形成，如同瓜熟蒂落、水道渠成。强扭的瓜不甜，不能为自己成为流派创始者而创流派。如同“文革”

时期“造反派”先把自定的“走资派”、“黑帮黑线人物”揪出来，再凑材料。为创流派而创流派，必然是东拼西凑，把有成就的艺术家的某些演唱特色集中在自己这里，不经融化而用的在舞台上。这种混合而非化合的做法，形成的是艺术拼盘，难于为观众所接受。正如一位前辈艺术家指出的“为派而派，其派必败”。

近些年，有些人误认为只有创成新流派，才能成为名家；实则不然。仅就近几十年里大家熟知的来说：张君秋先后师“尚”、“梅”二位，又融“程”、“荀”等艺术之长，根据自身条件，创成独具一格的新流派，观众称之为“张派”。这固然可贵，为人所称道。但是，旦行中言慧珠毕生学“梅”，孙明珠极力学“尚”，赵荣琛、王吟秋一向宗“程”，李薇华学“荀”不改；生行中，孟小冬学“余”，张少楼学“言”，都被乃师肯定，群众中也有赞之为酷似者。这几位俱都享有盛誉，威望不亚于张君秋。再有如今健在的吴素秋、已故的董芷苓，都在师“荀”、“尚”的基础上，结合自身条件，有所发展、变革，却未称派。他们的艺术威望，同样不亚于张君秋。

只有学习两个流派，而没能融化，形成两个流派的混合体者，不为广大观众首肯。历来流派之前都冠以创始人的姓氏。两个流派的创始人同姓，如行当不同，可把行当标示于前；如行当相同，则可按照形成先后，标示“新XX派”。京剧界只有一例，前辈名宿谭鑫培早年创成“谭派”，其孙谭富英在其基础上创成与其不尽相同的流派，为世所公认，也称“谭派”。在某些场合则在前面冠以“新”、“老”以区别。但是，不同姓氏的后辈，如改变前人流派的特色，却不应该称为“新X派”。如果改得为广大观念所公认，必会据其姓氏冠以这个新流派之前；如果改得并不为广大群众认可，不足以称为某派，却以“新X派”来自诩，借前人的“仙气”，而有损于前人所创的流派，也是不会得到公允的。

至于继承流派与博学，孰先孰后，倒是值得探讨的。有些流派创始人或继承人，对于学生的要求是，先学会了、学深了、学透了。之后再根据博学广纳，结合自身的条件发展变化。其立论是：还没学会走，就去跑，非摔跟斗不可。这无疑是对的，对于已经拜师者理当如此。应该先学到像，而后再逐渐达到如

大画师齐白石所说的“似与不似之间”，再后也可能另行创成新流派。

然而按照目前戏曲学院教学的情况，便不能如此。

学生在属于中专的戏曲学校，刚刚入学时老师是按“官中”的来教。学到一定程度，再根据学生的条件“归路”。于是新中国建立后，中国戏曲学校就有了杨秋玲学“梅派”，刘长瑜、曲素英学“荀派”的措施；北京市戏曲学校也有了李玉芙学“梅派”，李翔学“尚派”，黄汝萍学“程派”，孙毓敏、岳惠玲学“荀派”的安排。但是，如今已经属于某个流派弟子的，到了属于大专的某个戏曲学院，就得按照学院的安排。这出戏由这位老师教，那出戏由那位老师教。老师既有所宗流派的不同，又有自身艺术特色，在发声、吐字、举手、投足方面各有要求。以前有过：剧团把青年演员派到一位工某个流派的老师家里学戏，上午去学，晚上到剧场则演不属于这个流派的戏。这位老师就提出“照这样，我还怎么教？你不要来学了”的事。如今在戏曲学院的学生则不可能向老师说“您教的，跟我学的流派不一样，我不能学”的话。只能是哪位老师怎么教就怎

么学，怎么要求，就怎么去做。

这样，就有了究竟先继承某个流派，而后再博学与先博学，再继承流派的问题。以练习写字来做比方：比如，先练颜体，练到有相当基础，再练柳体或其他体；然后根据自己的条件采取哪种体，进而加以变化。还是同时兼练颜、柳，以至其他体，待有了一定基础之后，再加以选择。这是不是能够成为学习戏曲与学习书法的一项值得研究的课题，还应该求教于方家！

导演戏曲必须懂戏曲

本文标题，是中国戏剧家协会“文革”前的老秘书长，今已故的李超同志的老生常谈。愚下甚有同感。鉴于近些年不懂戏曲的导演导戏曲的现象颇多，因写此文，并缅怀李超同志。

不知因为什么，近几年戏曲团体排戏，多是聘请话剧导演来导（排），以致排出的戏，失去戏曲特色。有的话剧导演还以“戏曲团体请我去排戏，为的是破除传统程式，排出新意”自诩，以失去戏曲味儿自鸣得意。但是，也有人说：“话剧导演，根本没资格排戏曲！”此话也失之偏颇。过去，焦菊隐、夏淳两位，

都是北京人民艺术剧院的话剧导演。都曾应邀排戏曲，排出来的戏，不失戏曲特色，演员、观众反映都极好。其原因便在于他们都懂得戏曲。焦菊隐先生在排话剧《虎符》时，为烘托气氛，还曾采用戏曲中的“大锣一击”，传为美谈。据此而论，不是话剧导演不能排出好戏曲的问题，而是话剧导演如果懂戏曲，熟悉戏曲的特色，能在排戏时使用戏曲手段，便能把戏曲排好；否则便不容易做到好处。以往，便曾出现话剧导演由于不熟悉戏曲，在排京剧时闹出笑话的事。

有些人从否定京剧传统出发，说“过去的戏水平不高，就是因为没建立导演制，没有导演。”其实从早年开始，京剧主演本身就兼做导演。不仅自己设计身段，调整琴师设计的唱腔；还经常自己创腔。荀慧生先生常说：“我自己设计的唱，自己唱着舒服，感情容易表现出来。可惜我不会拉胡琴，创出腔来还得跟琴师碰一下，研究如何托腔保调。张君秋、赵荣琛他们，自己会拉胡琴，这一点我就不如他们了！”

在身段动作方面，老一辈艺术家做导演也是当之无愧的。早年，杨小楼与

郝寿臣两位打算演《野猪林》，委托剧作者吴幻荪写出剧本，排练时，杨、郝二位分别琢磨自己所扮林冲、鲁智深的身段、地位、感情，且互相补台。也都给配角说戏。这不就是担任导演吗？只不过没有这么称呼，也没有在哪里标明出来。

京剧名家都知道，演戏不能离开程式，但有程式却不能被程式所局限。不懂戏曲的话剧导演则不然。如果再掺杂私心，想以话剧风格取代京剧，以眩耀自己的本事，那必定对戏曲大有损伤。看过某些所谓话剧名导演排的戏曲，深为他们不懂戏曲为憾事。有位导演把剧本里角色出场前的幕内（［闷帘导板］）唱，都改为上场后唱。殊不知这样改动，使情绪大为减低。试想：《武家坡》薛平贵出场前所唱的［西皮导板］“一马离了西凉界”，如果改在出场后唱，就没有远道赶回的意境。有位导演根本不懂戏曲里的“特写”处理方法，竟自把主角吃重的唱、做放在天幕前，而不放在离观众近的地方。可能他没有看过，或者虽然看地却没有明白《四郎探母》“坐宫”，公主要猜杨四郎心事时，为什么先让“丫头，打座向前”，《连环套》“拜山”，

黄天霸要向窦尔墩述说御马的事时，为什么先请“寨主抬座，也好讲话”。这都为把堂椅移向离观众近的台口，起特写的作用，让观众听得仔细看得清楚。《伍子胥》过昭关，夜宿东皋公家，那大段“一轮明月照窗前”的唱，不也是把堂椅放在“大边”附近，坐在那里唱的吗？意思都一样。这位导演还让戏里角色从台下观众席往台上走，说成新颖处理。他不知道这种处理，有皇上的年代早已有了！

焦菊隐先生说：“剧作者要有形象思维。”翁偶虹先生说：“写戏时，作者脑子里得有个小舞台，弄明白剧中人怎么出来、怎么进去。”这都说明写戏曲的人得懂得戏。至少得知道剧中人得怎么行动，有什么感情，在什么地方唱，唱什么内容。至于导演，还应当知道“锣鼓经”，哪儿用什么“家伙点儿”、什么伴奏，哪儿用什么“腔儿”唱。如果不懂这些，而说把戏导好了，简直是梦呓！

还有的人，由于不了解传统唱法和程式动作的好处，而反对继承传统唱、做，愣要把唱改成一点传统味儿没有的所谓新歌剧。对于已有多年历史的京剧、河北梆子、评戏，犹如蚍蜉之撼大树；

虽然大树仍是大树，却也稍有损伤。对于年轻的剧种，则威胁甚大。

老一辈戏曲名家，虽然也从唱、做上改革出新，却不离其宗，正如梅兰芳先生所说的"移步不换形"。还不要说京剧前辈名宿王瑶卿先生出新的唱腔；即使河北梆子艺术家李桂云女士，把河北梆子的激越减弱、抒情增加，唱、做都比较柔和了，可并没有失去河北梆子的特色，得到"京梆子"之称。评剧艺术家李忆兰女士，原为京剧演员，新中国建立后支援评剧，成为中国评剧院主演。把京剧唱、做适当地融入评剧里，从演出文武带打的《白蛇传》开始，使评剧格调更为提高。所有人承认她演的是地地道道的评剧，而没有变种。这些位艺术名家能做到如此，正因为他们懂得戏曲。由此而论：戏曲出新，阳关大道必须是懂戏曲、爱戏曲的人进行。导演更得如是！

论事：立场、观念不可错

评论一件事，立场、观念必须正确。表现历史人物，写历史戏，观念不能背离历史背景。如果让《长坂坡》的赵云，身带无数手榴弹，就没有"远者枪挑，

近者剑砍”的戏了；如果让周瑜手里有原子弹，也就不必有诸葛亮《借东风》和《火烧战船》了。

曾见《光明日报》发表的署名徐恒进的“《贵妃东渡》日本行”和《中国艺术报》所载署名刘彦君的“看新编京剧《杜十娘》”两篇文章，觉得两位作者的立场、观念都有偏误。徐文开篇就写到“日本广泛流传，1300多年前，杨贵妃并没有在马嵬坡香消玉殒，而是几经周折东渡日本……”这就是站在日本人的立场上说的话。刘文开篇则写到：“不同时代的人有不同的审美要求。如何使一个发生于几百年前，人们所熟悉的传统故事为（作者注：这里似缺一“今”字）人所接受？如何使已经成为历史的心脏（作者注：这句有些讲不通），在现实的心脏里跳动？新编京剧《杜十娘》的成功实践，为我们提供了一个可仿效的范例。”这就是赞同让古代人想现代人之所想，做现代人之所做。犹如让杜十娘丢掉琵琶；改弹钢琴、拉小提琴，也如同让赵云扔手榴弹、周瑜扔原子弹。

杨贵妃死于马嵬坡，我们国家的历史记载、民间传说、戏曲演唱已经历多年。《贵妃东渡》得到日本人的赞助，其

创意者之一又跟日本人攀上了亲，故尔就站在了日本人的立场上。日本的传说，是为了拉近与我们中国的关系。传说也只在一个地区，流行得并不广泛。还有贵妃在日本产子的说法。《贵妃东渡》里虽没有直接表现，但是其中场贵妃与那位救她东渡的使节被困孤岛，一夜梦中把那位使节当成唐明皇，以及最后那位使节剖腹后，爬向贵妃，死在她脚下的情节，已经隐约说明了这一点。我们中国人为什么要丢掉本国的传说，而去迎合人家日本的口味？

杜十娘时代的妇女，必然做出以前所有戏曲里表现的痛斥李甲、孙富、骂银钱为祸，怒沉百宝箱之举。如果赋予她现代人的思想、行为，那就不是杜十娘了！高明的剧作家完全可以脱离传统中的杜十娘，另写一出自己认为人物思想合于自己的戏，叫《杜九娘》、《杜八娘》什么的。那样就可以信笔而写，别人无以相比，岂不更能畅行无阻！这种借前人仙气的做法，也是近些年来“剧作家”的特色，类似这样的戏已经不少。但是，这种特色着实不怎么样，无法恭维！还是放弃它，另走自己的路为好！

京剧不能向小品靠拢

“说书、唱戏劝人方”，是从旧社会流传下来的话。这已经说明听书、看戏有“寓教于乐”的作用。新中国建立后，把演戏说成“高台教化”；把旧时被贬称为戏子、艺人的演员，也称为“人类灵魂的工程师”，更是对演戏的重视。不想近些年兴出来把戏说成“好听、好看、好玩”。好听、好看是可以的，好玩，就不对了！如同把戏看成玩物，与玩鸟、玩牌一样了！这样说法，既贬低了戏的价值，也贬低了演员。完全脱离了“寓教于乐”。正因为有这种说法，所以使得一些编戏的、导戏的，用新名词，还有策划戏的，走入歧途，奔向误区。把演戏和演小品等同。

戏，尤其是京剧，讲究以插科打诨调剂气氛。以唱为主的悲剧、正剧里，穿插上丑角、彩旦插科打诨，如《窦娥冤》“坐监”的禁婆，《锁麟囊》全戏里安排的胡婆、梅香、碧玉和四个势利眼等七个丑行角色，都为唱工戏提神。京剧里还有不少以“三小”（生、旦、丑）为主的“玩笑戏”，笑料百出，令观众捧腹。但是，其中的笑料无不与剧情紧密

相连，绝对没有硬往上贴标签的现象。只说小生、小丑为主的《连升店》，把个势利眼的店家揭露得极为深刻，处处令人发笑。但是这些笑料，没有一处不在剧情之中。即使有的演员在舞台上现场抓哏，也都与戏里的情节吻合。京剧的格调高，就在这里。好的相声演员，如马三立、侯宝林也都如此。

京剧如果向小品靠拢，以此招徕观众，那是降格以求，是一条邪路，是没有前途的！京剧《刘罗锅》，走的便是这条路。仅从场上脱离剧情的由扮出戏的演员手举面具于面前，跳舞“过场”；不仅复旧，让检场人上场，而且捡场人捡场后互相敬礼、握手；扮剧中人的主演，从检场人手里接小茶壶“饮场”，由捡场人为之当场更衣，之后剧中人也都向检场人行举手礼；以及开幕后，散场前，由身穿旗袍的男、女乐手上场，坐下来演奏等等，都与剧情无关。从《信报》报导上看，最后的第六本，竟然在皇上把满台人逗乐之后，满台演员都下场下，只留皇上一个人。皇上向伴奏席的乐手说：“你们乐什么？赶紧起个点，把我打去下呕！”这不都是采用的小品手法，而且变本加厉吗！

群臣坐在哪儿

自从"文革"后，许多人对我国礼法不懂，为此常闹出笑话。对联，应上首，即左方挂上联；下首，即右方挂下联。有些人不懂上下首，而以如今横书的右方为第一个字理解，便挂反了。招待来客，也是左为上，是客位；主人在下首，也就是右方相陪。如客人比主人的辈分或职位低，则不能坐上首，上首主人坐。

京剧《击鼓骂曹》也名《群臣宴》。近年演此戏者，也由于不明上下首，把前辈演员没弄错的弄错。弥衡以鼓吏身份上场后唱的"主席坐定奸曹操"之后，原是"下坐文武众群僚"。这是对的，曹操官大，坐主席，当然是上首，如同近时的"主席台"。群臣自然坐下首，不能还有"上座"。即使如今，除在主席台就坐的，其他人都坐在主席台前方，面对主席台。说俗了也叫"在下面坐着"。然而近些年演弥衡的演员，唱词都是"上坐文武众群僚"。

愚以为出错的原因：一是不懂早年礼法，想得是"既然是宾客，当然得'上坐'；二是从舞台上看，正好是挨着

天幕，面对观众坐着，这不就是“上坐”吗？由此说来，“下坐”就得改为把桌椅搬到台口，让群僚面对天幕，背对观众。真这么处理，观众就只能瞧群臣后背了！

有这样的差错，再加上把“多奸狡”唱成“多奸巧”，“巧妙招”唱成“巧妙高”。这出戏至少也称得上“一出《骂曹》三字讹”吧！

究竟谁误？

今年第二期《中国京剧》上刊出甄光俊先生的文章《荀慧生“唱陕西梆子”之说辨误》。《中国京剧》是影响极广的刊物，为了一明究竟，不得不尽我所知略陈拙见。我的见解是：《辨误》之说有误！

《辨误》文中有两个重点：一、“河北梆子是清道光年间形成于直隶（后称河北）、北京、天津一带的地方戏曲剧种”；二、“‘他（指荀）极为反对别人说他是河北梆子演员’之说，如何解释得通？”关于其一，河北梆子之前的“河北”二字，是指的河北省。河北省是民国17年（1928年）才有的称谓，距清道光年间百年之久；荀先生于1900年，1907年7岁时学梆子，8岁登台，距

1928年，也差着20年。那时候还没有河北的称谓，哪儿来的河北梆子？关于其二，《辨误》的作者没有听见过荀先生说学的不是河北梆子，而是陕西梆子，就肯定荀先生没说过这话，未免如同"坐井而观天，曰天小者，非天小"了。至于他所问的"（荀先生）极为反对别人说他是河北梆子演员，如何解释得通？"只能问荀先生本人了，别人答复不了！

荀先生自1916年16岁时，弃梆子而改学京剧。12年后（1928年）才有河北省的称谓，而且河北梆子还不是与河北省之名称同时产生的。非让他承认学演的是河北梆子，是不是有点儿强人之所难了？本文至此本可结束了，因为此是对事不对人的学术探讨。如果就此结束，也许会让《辨误》作者觉得不含蓄，失于礼貌。为此，再补充些内容。

关于荀先生的话，我是亲耳所听的。1959年3月，荀先生受聘为北京市戏曲编导委员会主任，我便由单位公派随荀先生工作，直到1963年初，荀剧团改制为民营，前后四年。期间包括后来，荀先生受聘为河北省河北梆子剧院院长，不断到天津当时的河北宾馆下榻，到该院讲课，教戏。期间荀先生不止一次说：

“我这个河北梆子剧院院长，可没学过河北梆子!”这话，在高树勋副省长的宴会上说过。跟当时任副院长的李桂春先生也曾说：“咱们过去唱的可不是河北梆子；咱们学的是秦腔，那时候就叫梆子，前头没有‘河北’俩字儿。河北梆子是后来的事了。说俗了，那时咱们学的也叫‘老梆子’。”如今还有当年接待过荀先生的老一辈人呢，荀先生这话绝不可能只是当着我面说的。

再就我的认识，过去向有“南昆、北弋，东柳、西梆”之说。其中弋阳腔代表北方的声腔，所以也叫“京腔”。早在京剧形成之前，北京就有昆曲、京腔、梆子和徽调、汉调。京剧是融这些唱腔特色于一体形成的。那时从来没有“河北”二字冠于梆子之前。就《辨误》作者所说：“河北梆子是清道光年间形成的”。但是京剧形成早于道光，所以还应该是“西梆”在先。否则就变成“南昆北弋加河北梆子，东柳，西秦”；《辨误》作者说“除了河北梆子，还有京梆子，卫梆子”。如果再加上山西梆子、上党梆子、蒲州梆子、河南梆子等等，岂不成了“南昆、北弋、东柳、遍地梆子”了吗！其实《辞源》中“梆子”条，已注

明“即秦腔”。

荀先生的师傅庞启发，是老十三旦侯俊山先生的徒弟；侯俊山是陕西梆子演员，其弟子学的能是河北梆子吗？侯先生进京，与谭鑫培先生合演京、梆两下锅《八大锤》，庞启发把幼年的荀慧生带到北京，直接向太老师学戏，就不可能学的是河北梆子。侯、谭二位合作时，从来没有用过“京剧、河北梆子两下锅”字样。再者，侯俊山是山西人，庞启发在天津，他们不在就近学自己的地方戏，却舍近求远学河北梆子？《辨误》作者说：“道光年间形成的河北梆子”为“直隶（后称河北）、北京、天津一带的地方剧种，历史上曾有直隶梆子、京梆子、卫梆子等名称。”既是“后称河北”也就是说道光时没有河北梆子的叫法！这个“后称”，后到什么年代？至于卫梆子，是否为道光时就有的？但是京梆子，是新中国成立后，经李桂云女士改革而成的。特点是减弱了唱、念和伴奏方面的激越，吸收了京剧的某些特点，使之柔和了。据闻听惯了石家庄、保定一带的河北梆子的观众，觉得听这种唱和伴奏不过瘾。正如这一带的京剧观众，认为奚啸伯的唱，不如李和曾的唱震耳朵，

听着不过瘾一样。

如果道光年间真有了直隶梆子，而河北梆子是“以后”才有的，那就应该说荀先生学的是直隶梆子，而不能说河北梆子。既然没有，他上哪儿学去！正如京东几个县出生人的籍贯，因为这几个县原属河北，现在归天津，只能说“原属河北、现归天津”；如果只说是天津人，就会使听的人产生错觉。

至于说荀先生发表的文章里，曾有学河北梆子字样，经查在上海出版的《荀慧生演剧散论》其中33篇，只有两篇在几处论及梆子的字样中，有两处冠以“河北”二字。一则由于荀先生的文章，多由别人代写，可能擅加；二则可能当时针对听讲人的习惯。不便揣测。仅就1962年由上海文艺出版社出版的《荀慧生演出剧本选集》荀先生的自序里所写“我幼年入著名的‘义顺和’梆子戏班，……那时候梆子还很兴盛……并不下于比较后起的京剧”，这几句已能说明荀先生学的梆子，早于道光年间形成的……。这本书里介绍《香罗带》一剧，开头便是“梆子传统戏《三疑记》”，此后则是“我幼年时曾多次演出……我改演京剧后……改编为京剧”。这两则都经

我手起草，由荀先生审定，都没有涉及“河北”二字，我觉得把始末缘由说说，虽然罗嗦点儿，还是有好处的。

吴素秋和她的舞台姐妹

京、评、曲三名家

吴素秋、小白玉霜、魏喜奎三位是戏曲爱好者熟知的戏曲名家。

吴素秋是当今硕果仅存、年龄最高的京剧“尚（小云）”“荀（慧生）”两派优秀传人。她13岁时，拜尚小云先生为师。次年，她母亲觉得从她的体形、性格来看，更适于学“荀派”，就跟荀先生说：“我想让素秋拜您为师，学习您的荀派。”荀先生说：“跟我学，我义不容辞；已经拜了尚先生，就不要拜我啦！”“我觉得有个师徒名份，不是显得关系更近一层吗！”听她母亲这么一说，荀先生表示：“那就认个干爹吧！”从此吴素秋兼学“尚”、“荀”两派。成年以后，艺术有了一定造诣，她便在这两派的基础上有所发展，逐渐形成了自己的风格。他演的带有武功的《十三妹》，以唱、做为主的《孔雀东南飞》，反映天真活泼妙龄女子的《铁弓缘》、《拾玉镯》，以及后来移植的《柜中缘》，都有自身独具的特

色。《红娘》一剧是荀先生的代表作。向有“活红娘”之誉称。吴素秋所演的红娘，在宗“荀”的基础上，又以自己的体会，刻画人物敢打不平，乐于助人的性格。她不是扩大、甚至歪曲荀先生的特点，而是在不离“荀派”本色，又给人以并不相同的感觉。如同大画师齐白石先生所说的“在似与不似之间”。“文革”以后，吴素秋的艺术更为炉火纯青，有人称她为“吴派”，她却连连摆手，说：“我可不能称为一派。至今我还没学到尚先生的武功、荀先生的眼神。我还在学呢！”其谦虚精神可见一斑。

小白玉霜，本名李再雯，是评剧“白派”创始人白玉霜的养女。自幼随在母亲身边学戏、演出，成为白派艺术的得力继承人。

魏喜奎原为曲艺名演员，新中国成立前夕，在她演唱的唐山大鼓基础上，创成奉调大鼓，新中国成立后，又以鼓曲为基调试演从老解放区传来的小歌舞剧，于1951年3月创成北京曲剧。

这些，也都是戏曲爱好者了解得八九不离十的。但是，这三位为“不是同胞，胜似同胞”的好姐妹，曾有“舞台三姐妹”之称，如今知道的人就不多了。

那是距今六十年前的事了。

舞台三姐妹

旧社会，北京的戏园子有“街南”、“街北”之分，以前门外珠市口大街为界。大街以南，称为“街南”，主要指天桥一带；大街以北，称为“街北”，包括前门外的几家，与内城的吉祥、长安、西单等戏园子。街北，属于档次较高的，多为京剧演出；街南，属于平民区，戏园子规模小，简陋，多演评戏、曲艺。街南的剧团、演员不能到街北演出。但是，评剧里白玉霜、芙蓉花两位大名鼎鼎的角儿不在此列，可以在珠市口大街上，属于“街北”的开明、华北两家戏园子演出。

求知欲高，认识到博学有益的演员，都喜欢看别人的戏，从中求得教益。白玉霜名气很大，她在开明戏院演出时，常有京剧演员来观摩。当时年仅 18 岁，却已很出名的吴素秋便是其中之一。就这样，她跟同龄的小白玉霜相识，又由于脾气相投，成为好朋友。

具有知名度的曲艺演员，也不受街南、街北的限制，可以来往两地演唱；有些人甚至不到街南。当时年仅 14 岁的魏喜奎，由于前岁初出茅芦，参加纪念

曲艺界祖师爷周庄王生日的组台演出，在街北的庆乐戏院，以唐山大鼓《黛玉葬花》一举成名。从此便应邀在西单的哈尔飞戏院演唱。每逢夏季，开明戏院利用楼上平台，举办消夏晚会，摆设藤桌椅和盆花，备有香茶，称为“屋顶花园”，邀请曲艺名流演唱，魏喜奎便是其中的一位。她年纪小，艺龄短，常是在中场出台。她唱完了，正好赶上楼下的压轴、大轴戏。魏喜奎小时学过评戏，虽没正式演唱过，但对评剧兴趣极浓。只要白玉霜演出，她必下楼去看。正巧小白玉霜爱听她唱的唐山大鼓，常在得闲时上楼去听。一次小白玉霜上楼，正赶上魏喜奎下楼，在楼梯上碰面。小白玉霜跟她打招呼：“哟，怎么，你唱完了?”“刚完。”“我正要听你唱呢，没想到晚了一步。你下楼听戏吗?”“今儿个是白老板的《玉堂春》，我正好有《三堂会审》这个段子，我再去好好学习她的表演。”“我正好没事儿，我陪你去听!”经过这番对话，俩人一见如故。看戏当中，小白玉霜了解到魏喜奎果然专注舞台上。散戏后就跟魏喜奎说：“没想到你这么爱学习。走，我带你去见我妈。往后可以到我们家，她喜欢爱学习的人，

一定会教你的!"从此魏喜奎不仅认识了白玉霜这位名家，还真跟人家学了戏。又通过小白玉霜认识了吴素秋，三个人来往频繁，如同亲姐妹，时有"舞台姐妹"之称。

小白玉霜挨打

有一天小白玉霜高兴地告诉吴素秋、魏喜奎："今儿个晚上，原本是我妈的《珍珍衫》，我妈有点不舒服，让我替她演啦！这可是我头一回单独顶大戏，你们给我捧场，助威去吧!"当晚吴素秋跟魏喜奎果然应邀前来，她们觉得小白玉霜唱、做的确很好，不断给她鼓掌、叫好。快到散戏时，她们提前来到后台，准备在小白玉霜下场时向她祝贺。可巧白玉霜已经站在下场门那儿，而且脸上气色不大好。她们叫了声"伯母"，白玉霜只点了点头，也没露笑容。她们以为是身体不好的缘故。小白玉霜在前台的叫好声中来到后台，她们刚想迎上前去，不想白玉霜已抢在前面，迎面就在小白玉霜脸上狠狠地打了一巴掌。后台大伙都为这突如其来的举动纳闷。小白玉霜更是不解地哭了起来。这时不少人过来，有的人跟白玉霜说："白老板，您这是怎么啦！孩子今儿个顶这么一出大戏不容

易，您这是干嘛呀?”有的人劝小白玉霜：“赶紧去卸妆吧!”白玉霜冲着大伙儿说：“您几位问问她，我为什么打她!”又冲着小白玉霜说：“你说说，我为什么打你!”小白玉霜更加委曲地哭出了声。白玉霜说：“你还哭！我问问你，刚才场上那一大板子唱，你是不是少唱了两句?有个地方该悲的，你是不是脸上露出笑容?”大伙儿这才明白，冲白玉霜说：“您消消气儿，告诉她下回留神就是啦!”有人把小白玉霜拥向化妆室。过了一会儿，白玉霜走进化妆室，冲一边流眼泪，一边卸妆的小白玉霜说：“孩子，妈刚才打你，可能手重了些，不过妈是为你好啊！你知道咱们当演员的就怕场上出错，不当回事。成了习惯，往后到这儿就错，可就把人缘唱没啦。往后还能成好角儿……”随说，白玉霜也流下了眼泪。通过这件事，这三姐妹都受到莫大效益。

《大登殿》里的女“龙套”

新中国成立后，吴素秋编演反封建礼教的《节烈千秋》；小白玉霜演出宣传新婚姻法的《小女婿》；魏喜奎不仅带头唱新段子，还用曲艺形式演从老解放区传来的小歌舞剧，唱颂新社会、新制度。她们都受到政府的表彰。北京市成立妇

女联合会，她们都被选为执行委员。市妇联又要托她们建立北京市戏曲界妇女联谊会。由会里派一位干部兼任会长，她们三个为副会长，负责会里的常务工作。在中和戏院楼上挂出牌子，每天在那里办公，为本界有困难的同仁分忧解愁。1951 年，为抗美援朝捐献飞机大炮，她们发起组织两场义演。由于演的都是京剧，评剧和曲艺演员安排不进去。小白玉霜跟吴素秋说："我跟喜奎是发起人，不参加义演可不合适。"三人商量，决定由小白玉霜、魏喜奎和另一位评剧名演员鸿巧兰，在吴素秋演《红鬃烈马》那天扮"龙套"。三缺一，前边由京剧演员小王玉蓉领着。

这天，《大登殿》上来，小王玉蓉扮的"龙套"走在前边，台下观众反映还不大，及至认出来跟在后边的是小白玉霜、魏喜奎她们，台下就响起了暴风雨般的掌声，不断喊"好"！有人竟然喊出："好龙套！"还有的人议论："这可是千载难逢啊！今儿个可来着啦！"

再过一段时间，各方面步入正轨。彭真市长亲自安排，成立北京市京剧一、二、三、四团，吴素秋为四团主演兼团长；成立北京曲艺团，魏喜奎为曲剧主

演兼团长；成立中国评剧院，小白玉霜为主演之一，她们的排演任务多起来。同时成立了京剧、评剧、曲艺三个联合会。妇女联谊会的历史使命已经完成，这个机构便撤销了。但是这三位长期友好、愉快合作，形成的“舞台三姐妹”却流传下来。

魅力是京剧振兴的保障

我国传统戏曲的特点，在于观众对它越熟悉越感兴趣。从早年就有“生书熟戏”之说。听书，都愿意听新内容，熟了就不想再听了，因为说书只是语言表达。听戏（当前称看戏）却不然，很熟悉了，还想再听。一出好的传统戏，演了百十年，观众看了大半辈子，仍然不厌其烦。京剧，是在我国流行最广的全国性大剧种，更加如是，每听一出戏，既得到听评书、了解故事的享受，还能听到优美的唱腔，看到动人的舞蹈、武术。从演员的面部化妆、头上饰物、身上服装、舞台上的景物，感受到视觉上的美，这都是其他艺术所难媲美的。另一方面，戏曲歌颂中华民族的传统美德，具有教化作用，过去就有“说书，唱戏劝人方”之说。

没有吃过梨子的人，不以为梨子好吃，吃过之后，知道其香甜酥脆，便会对之感兴趣。没看过京剧的人也是如此，看过之后，便会被其中的特色所吸引，由此欲罢不能。有些过去不了解京剧的人，偶听一次，会被其中一句好听的唱腔，一个优美的动作所吸引，便想再听再看一次。继之还想学下来，还想再听再看。等到学下来后，则又想听听、看看别位名家是如何表现的。因为京剧中有不同的流派，不同的流派有不同的表现方法，各有特色。久而久之，原来不熟悉京剧的便成为京剧爱好者，甚至戏迷、票友。近些年有些人认为：听不懂京剧的唱与念，是疏远京剧的理由，实则过去被京剧唱与念吸引住的人，起初多是被其中好听的腔调所打动，后来为学唱腔，才找词句细细斟酌的。

也有些对京剧不了解的人，尤其是外国人，往往先被剧中人面部化妆和身上服饰所吸引，从而了解戏曲的独到之处；演女性人物的旦角，脸上贴“片子”，可以改变面部形象，使瘦脸变胖，胖脸变瘦；小脸变大，大脸变小。通过化妆、扁鼻梁变成高鼻梁；演粗犷男性人物的净角，脸上涂抹得五颜六色，如

同一幅幅美丽的图画。细一了解，从这些图案里，反映出为人的忠奸、性格的善恶；服饰上，不仅制做精细，而且具有刺绣工艺价值，不同的色彩，也能表现人物的性格、心情、处境。这些都是历代艺术家循规蹈矩，精心设计出来的，都是有的放矢的心血结晶，由此对京剧的爱好，必定更深一层！

近些年，京剧在国内不够红火，主要原因是失去应有的魅力，尽管熟悉京剧是爱好京剧的基础，可是近些年所能看到戏，只那么几出，翻来覆去，犹如“文革”期间，只演八个“样板戏”。演得过多，也会使人腻烦。再则是演员功力不够，演不出魅力来。过去，旦角有“四大名旦”的四大流派；老生有前后“四大须生”的七大“流派”；净行有金、郝、侯、裘四大流派；武生有杨小楼的“杨派”和继承得力的孙毓堃，李万春、高盛麟、李少春、厉慧良，又各有发挥；小生有近年仍流行的姜、叶两派。有些观众认为大将出场后表现整顿戎装的“起霸”动作过于浪费时间，其实那是因为表演“起霸”的演员缺乏功力，显示不出魅力来。京剧前辈武生名宿李万春先生，却能在一个“起霸”里，得到七、

八次“满堂好”。所以说魅力是京剧兴旺的保障；演员必须把魅力体现出来，我们的京剧才可以吸引大量的观众！

你“爱吾国粹”吗?

本文标题中的“爱吾国粹”四个字，是最近北京高等院校师生，为了弘扬我国的京剧提出的口号，并且为此举行签名活动；悬挂出大字横标。他们说：“我们的戏曲，不仅是戏曲，她承载着我们国家五千年古老的文明，放射出耀眼的光芒，有着无限的魅力。”戏曲确实是我们的国粹。京剧则是我国戏曲的代表，遍及全国。毛泽东主席早在延安时，就对延安平剧院演出的《逼上梁山》、《三打祝家庄》大加表彰。号召“蔚成风气，推向全国去”；新中国建立后，点名让裘盛戎演久不见于舞台的《审李七》；即使“文革”中，也要求摄制传统名剧的影片，以期流传后世。周恩来总理对昆苏《十五贯》给予好评，说“一出戏救活了一个剧种”。从此京剧团也争相排演。彭真同志担任北京市长时，亲自派人把解放前滞留在江西的李万春接回北京，为他建立首都实验京剧团。1953 年则把李万春、谭富英与裘盛戎、张君秋、吴素

秋为主演的剧团，分别建成民营公助的北京市一、二、三、四团，并建立“四大名旦”的梅、尚、程、荀剧团，俱都颁发团长委任状。不想“文革”后，由于群众文化水准，历史知识普遍下降，许多人因为不了解京剧而不喜欢京剧，甚至攻击传统艺术，以致造成对京剧和传统戏曲的冷漠，竟然有传媒负责人说出“传统艺术都是垃圾，不能宣传”；文艺领导人说出“我不喜欢戏曲，也不喜欢电影”和“戏得好玩儿”的话！尽管如今中央领导人也有“从儿童抓起”、“振兴京剧”的号召；李瑞环同志贯彻“发掘传统、抢救遗产”的精神，倡导音配像。仍然有些人说“京剧内容，离现实太远”，“京剧节奏太慢，年轻人不喜欢”，“外国人不爱听京剧的唱，只能让他们看其中的武打和舞蹈”。以此为口实，不给京剧一席之地。原有的演出剧场拆、改已尽，该是重建的，也是杳无音讯。宣传领域里，即使给予立锥之地，还得不断给别人让路。在北京，由原来的《梨园周刊》改成的《娱乐信报》还能在一周里给一次一两个版面，却也常被停刊。今年春节后，停了几期，刚刚恢复，赶上“世界杯”球赛，又停了。

停刊，不给登“安民告示”，询问何时恢复，则答以：“四十天后，世界杯完了再说”。听来深有“受气儿媳妇”，“没娘的孩儿”之感。

自从五月中旬，纪念毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》发表60年时，由北京华北电力大学师生发起，北大、北师大、清华、政法、广播学院和北方工业大学等七家高等学府参加的，旨在弘扬传统文化的“盛世和声第一届华电京韵戏曲汇演”，自5月28日开幕，喊出响亮的“爱吾国粹，爱吾中华”的口号。几家高等学校的京剧爱好者每周一次，在正乙祠戏楼演出，免费招待京剧观众，已经进行多场。尤为可贵的是：参加演出的这些位青年学子，不停留在只演常见于舞台的戏，而且本照“发掘传统”的精神，演出专业团体自“文革”后没有演过的，濒临失传名剧。他们演出了“三小”（小旦、小生、小丑）戏，喜剧《一两漆》；旦角、小生昆曲“对儿戏’《认子》；重在唱工的老生戏《让成都》等等，使优秀传统戏重见于舞台。

更为值得一提的是：参加演出的还有外籍留学生，而且演出优异的成绩。20来岁的日本籍女留学生刘旸，她在

《一两漆》中扮演泼辣旦鲍嫂子，演得生动、风趣，嘴里白口，脸上神情，身上动作，脚下台步，均显出功力，把人物演活了。继之，在《认子》中以小生扮少年的唐僧，则另换了一幅庄重、沉稳的模样。而且不带一些女性的脂粉气。唱、念、吐字清晰，富于韵味。昆曲行腔到位，不显温吞，尤其难能可贵。如果不是演出后经人介绍，观众根本不会感到她是位日本籍的姑娘。她完全可以与前些年就给观众留下极深极好印象的日本女留学生前田尚香媲美。前田尚香刚到中央戏剧学院进修时，中国话还说不好。几年里从昆曲名家张玉学习，不仅演出旦角文戏《游园惊梦》、《春香闹学》，还演出了《昭君出塞》、《挡马》带武功的戏。前两年，竟自演出武生戏中难度极大的《林冲夜奔》，极够质量。这位刘旸的艺术前途也会如此。

在这些位青年学子演出的同时，加拿大籍华人汪白正华女士等三位京剧票友，在长安戏院演出折子戏《捉放曹》、《玉堂春》、《白门楼》，也极受好评。除了以上几位，以前还有美籍教授魏莉莎女士，演出京剧《贵妃醉酒》，回到自己国内，大事宣传京剧。英国留学生戈伐，

几年来一直以演武生、武丑戏活跃在北京舞台上。

这些，不仅能否定“青年人、外国人不爱京剧”的“高”论；而且外国人热爱京剧，高等院校的青年喊出“爱吾国粹，爱我中华”的口号，不知是否让那些“不爱吾京剧”的中国同胞觉得汗颜！

近年时兴胡说八道

“文革”之后，国人文化、道德水平下降；犯野性、说胡话的却大增。文艺界，不尊重前人名著，滥加修改和自吹自擂，往个人脸上贴金者颇不乏人。

先说戏曲影视中滥改前人名作的，已经到了俯拾即是的地步。愚以为起自《红楼二尤》、《打金砖》。《红楼二尤》，本为“荀派”名剧，取材《红楼梦》小说。前半出是尤三姐爱慕柳湘莲，其姐丈贾琏为之作媒，柳湘莲以宝剑为聘礼定婚。其后误信传言，认为尤三姐也如荣、宁两府的人一样不清白，索剑退婚。尤三姐因而自刎，以示清白。悲剧之因，是尤三姐、柳湘莲互不相识，无从了解对方。改编者不顾前因，竟让这两位在戏开场便同游花园，互明心迹。《打金

砖》由李少春演成有名的悲剧。悲剧起因是刘秀酒后斩杀28家功臣，自己被马武金砖打死。改编者不顾前因，让郭妃命邓禹斩杀铫期等功臣，邓禹从天牢里提出死囚代替。复命时只有刘秀在座，邓禹竟然不跟刘秀说实话，致成刘秀愧悔，往太庙请罪。功臣假扮鬼魂，向刘秀索命。刘秀惊悸，大翻跟斗。此后功臣们才实言相告“我们都没有死”。愚以为刘秀应该问他们：“你们没有死，为什么假扮鬼魂吓唬我？”功臣们则回言：“我们不这样，你不翻跟斗，谁还买票来瞧啊！”

自从这两出开了头、后继者纷纷，而且变本加厉。近时看了一出《战洪州》，觉得也有这种现象。

《战洪州》，本为传统剧目，由于不够一个晚会，且内容不够动人，多与《辕门斩子》连起来演出，标示《辕门斩子》、《天门阵》、《阵前产子·破洪州》。日前这场，前面不加《辕门斩子》，而加了些新内容。情节多了，但极不合情理。开场，杨宗保回朝搬兵，之后便是八贤王与寇准奉皇上之命，到天波府求能挂帅出征解围之人。一是表现此前心里没有目标，盲目而来；二是佘太君并不因

爱子杨六郎被围焦急，一再推托无挂帅之人。寇准竟被说服，想到“太君之言有理，得另去别处求帅了”，后来猛然想起穆桂英，却不跟太君明言，而是偷偷去花园击聚将鼓。穆桂英应声，全身披挂而出。好像天波府的人随时都在待命演阵。穆桂英上场唱中，有久未临阵很想临阵杀敌的词。等见到八贤王、寇准，得知公爹被困，急需往救，反而不肯出征，一再以年“老”推托。洪州那么急需救兵，寇准竟然跟穆桂英踏踏实实斗起嘴来！再则穆桂英全付武装出来，听杨洪说“太君命令收兵”，立刻打道回去，竟没一点儿疑问。还有寇准说杨洪也曾挂帅出征过。愚下无知，没见过这出戏！

再则是新加的这半出，犯了两忌：一是穆桂英先扎靠上场，一会又卸靠，后来再扎靠，戏里一般不这么折腾；二是出征前的这半出，跟后半出脱节。前半出是寇准、八贤王、佘太君；后半出是穆桂英、杨宗保、杨六郎。即使前边加上了穆桂英，也是“牛蹄子两半”。《辕门斩子》里，穆挂英不是也出来了吗！

再说自吹自擂的事，也是层出不穷。

说话的人都以“死无对证”当靠山。有的无名之辈，不论前辈名人谁死了，立刻“走后门”在报上登篇小文，说：“我们是青梅竹马”之类的话。细心的读者计算，死者年过半百时，他刚刚出生。有的人明明是由于对方追求才成婚的，却说是经一位名作家介绍。有的人没有拜过某名师，愣说是这位名师的入室弟子。有的人说周总理最爱看她的戏，毛主席临终前还想见见她；她去苏联时，看到“老师”吃不好，特为煮了鸡蛋送去；但是同去的人说，没有此事。有的人不顾名人家属反对，非以名人做招牌办事情，开店铺，取得名人效应来赚钱。有的单位则是把本单位前身成立的年代，算做本单位成立的年代；把那个单位做出的成绩，研究的成果、出版的书刊算在本单位的帐上，沽名钓誉。有的剧种、剧团负责人把前辈名家早年的荣誉，时间往后推，算在其个人账上，窃为己有。凡此种种，不胜枚举。

有位名作家对以上的现象大摇其头，无可奈何地说：“反正没有警察干涉，谁爱说什么就说什么去吧！”

喜看《斩诰命》小议戏名

近时，原中国戏曲学院副院长，戏剧家贯涌先生新编的《唐知县斩诰命》，仍由鹤壁市豫剧团演出。贯先生构思巧妙、妙笔生花；扮唐知县的金不换，为原以演《审诰命》闻名的牛得草之后继人，又拜在京剧丑行前辈名宿萧长华先生传人、戏曲理论家钮骠先生门下，演唱极为动人。其他演员也都很称职，可算得近些年在北京不易见到的一出新编好戏。

说此戏好，还有两个原因：一是附合观众看戏，爱看有头有尾的，给这位恶诰命、刁妇人以寿终正寝的下场，了结此案；二是为原来的《唐知县审诰命》正了名，纠正了滥改，滥取戏名的歪风。此戏可谓《审诰命》的续集。由此想到以往和近些年滥改戏名的事。滥改戏名，早年就有；近些年也还不乏。所不同的是早年，为的是招来观众；近年，则是当事人抖机灵，认为自己高明。

早年，《渭水河》一戏，多为开场“帽儿戏”。演得多了，怕观众看烦了，改改戏名显得新鲜招人。于是先根据剧情，改为《文王访贤》，又引深剧情，改

为《八百八年》，盖因周文王访得姜子牙，姜子牙使周文王创立的周朝，坐了八百零八年江山。《白水滩》一戏，也如此。先根据剧情改为《十一郎与青面虎》，又简化为《狼（郎）打虎》，再据此引深，改为《四十八条腿》，盖因 11 条狼为 44 条腿，再加上一只虎，4 条腿，这就更属滥改了。

如果说早年改戏名，还针对剧情特点，近些年改戏名，连这个也不顾了。突出的便是这出《唐知县审诰命》。原戏名极为贴切，符合提示剧情的传统。称得上戏名中的典型。不想拍成影片，竟改为《七品芝麻官》。犯了肤浅，直白的毛病，而且不能概括剧情，成了几出戏都能通用的“万能钥匙”、“万金油”。首先，七品官，并非芝麻官，下边还有二衙、四衙、典史、吏目。再者，以七品县令为主人公的戏，还有《法门寺》、《清官册》等。其中的郿邬县赵廉，霞峪县寇准都是七品官，难道也都得以“七品芝麻官”当戏名？岂非荒唐之至。此风实不可长！

京剧表演出新三例

京剧前辈名家在演唱方面，一向主

张出新，从不默守成规。近些年来，也曾发现几位后辈演员，在出新方面取得成就。

前些年，看童芷苓演出“荀派”名剧《勘玉钏》，由秦雪玲以二旦扮演了环鸾英。这出戏里的这个角色，虽归工二旦，可是戏很少。只有在小姐俞素秋的一段唱中，从其手里接过玉钏，给其未婚夫张少莲送去，算是这个人物的重头戏。印象中，凡演这个人物的二旦，都是例行公事的表演，看不出脸上有什么戏。秦雪玲却不然，她是紧随着小姐表达心情的唱，表现出内心反应。这段唱，主要是小姐向鸾英表露心声。从头一句“小鸾英你与我多亲近”开始，秦雪玲便入了戏。接下来唱的“可算得同心合意人”，她不仅是外在的点头，更注意传达出内在对小姐的关怀与同情。再下面，小姐叙说如何跟张少莲自幼订亲，张少莲如今家贫无力迎娶，其父嫌贫退亲，以後跟母亲商议提出把玉钏送给他。“教他变卖早娶奴的身”。这些地方，秦雪玲都有相应的内心戏表现出来。直到最后，小姐唱出“世上最苦啊苦不过妇女们”！她更是表现出鲜明的同情和同病相怜的悲切。这样，就把鸾英演活了，给观众

留下深刻的印象。

再则是去年，看吴燕这位新秀演《天女散花》。印象中，凡演这个角色的演员，除了舞长绸，用“卧鱼”身段，只有“亮”几个双手合十，矮身的“像儿”。可能由于吴燕并非专工“梅派”，也演“荀派”，以及其他流派的，属于花旦的戏，觉得她一则是随着天女的散花行动，脸上，眼睛里传达出相应的内心感情。还把“荀派”的手势和转身，洽当的用在天女的表演中。也就把天女这个角色演出了生活气息。

近时，看李梅与“言派”传人刘勉宗合演的《坐宫》。李梅在表演铁镜公主这个人物时，也非常注重表达内心。一方面是随着自己所唱和杨四郎所唱的内容，反映内在感情；一方面是用接近现实生活的感情表达来处理表演。比如，甫登舞台唱“芍药开牡丹放”四句时，把内心感受春天的喜悦，准备与驸马一同游春的高兴心情鲜明地表达出来。当发现杨四郎心情不佳时，脸上神情一变，就又配合“怎奈他这几日愁锁眉间”的唱词，表达出心情的疑虑。从而引起下面的猜对方心事。“四猜”中，每一猜之前和知道猜错了的时候，也都有相应的

感情流露。及至猜出杨四郎的心事，对方却吞吞吐吐，“不敢明言”时，又以微微撇嘴，表示不满。再后则是假说不懂盟誓时，念出“到底天把我怎么长，地把我怎么短哪”，以调皮的一笑表达内心。凡此种种，都不仅程式上的“做戏”，而且结合现实生活中的感情表达。由此使观众觉得亲切，更容易引起共鸣。“坐宫”近些年演得太多了，观众已没有新鲜感。经她这么一演，产生新鲜感，把观众吸引住！

这三位历属于北京京剧院的、年龄、艺龄、舞台经验、火候不同的演员，都能重视表演，演出新意是极好的现象，应多提倡、推广。

京剧的“派”

《中国戏剧》，去岁第九期，刊有乔嘉瑞先生的《振兴京剧与乱标派别》；今年第三期，有蒙籍作家乌兰娜女士的《“蒙派京剧”的由来》登出。两位对京剧“派”的观点截然不同。虽与两位作者未曾谋面，但从文章中看，似乎乔先生比乌女士年长许多？作为传播戏曲知识的刊物，似乎应该对此两说一明究竟。因为这不仅是学术方面的不同观点，而

且两说不能并存。为避免以讹传讹，愚下在此不评价两说，只是明确这个“派”字。

京剧，是个剧种。与昆剧、评剧、以及一些地方戏一样。剧种，多是以其所在地而定名的。如河南的豫剧，山西的晋剧、蒲剧，广东的粤剧，广西的桂剧，湖南的湘剧等等。京剧，由于发祥地是北京，故名之。北京称北平时，也曾名“平剧”。皆因其影响深远，覆盖面极广，已经不是一个地方的剧种，而是普及全国乃至世界的大剧种，所以也享有“国剧”之名。文学艺术从来都分流派，京剧等剧种内也会有派！京剧里，如众所周知的梅、尚、程、荀，四个旦角流派；余、言、高、马、谭、杨、奚、七个老生流派；金、郝、侯、裘、四个净行流派；以及武生中的杨、尚等流派。地方剧种里，也有不同流派，如豫剧“五大名旦”的崔、马、陈、常、阎之类。做为剧种，只能以剧种的不同特色区分。

早年，凡演京剧者都是北京的路子，后来由于上海是通商口岸，受国外的影响，在京剧演出中增添了灯光布景、砌末彩头，武打中使用真刀真枪，所谓

"化学把子"。当时为北京的京剧界人士所不齿，认为是"离经叛道"，"外道天魔"贬称之为"海派"、"外江派"。为与此相区别，北方的京剧界人士则称自己为"京派"。因为北京旧日曾为皇帝坐朝之处，京剧形成于有皇帝的年代，所以也称为"京朝派"。以此为正统、正宗。有的"京派"演员，即使吸收一些上海的特色，也会被讥为"海派"、"外江派"。热衷于改革出新的李万春先生，就因为在戏里吸收了彩头、砌末、真刀真枪，以及一些技巧，被业内人士，以至观众视为"海派"。但是，不论京派、海派，在基本的唱、念、做、打方面，都仍然是原有的京剧路子，仍然不失湖广韵和京白。大哥，念做"大锅"、则是按"湖广韵"。

新中国建立后，贯彻"百花齐放、推陈出新"文艺方针，也为利于团结，把"海派"、"外江派"的贬称取消。毕竟他们与"京派"有所不同，便改用"南派"名之。于是有了"南派"、"北派"之称，还有了"南功北戏"、"南技北艺"之说，形容南派侧重功夫、技巧，北派侧重戏情戏理。也就是提倡始自谭鑫培先生的"武戏文唱"。讲究开打，也

得打出人物性格与内在情感来。至于叫法，都是简称为“南派”、“北派”，实则是“京剧里的南派，北派”之缩语，而不是“南派京剧”、“北派京剧”。

必须有独特之点，才能形成“派”。前文所说的“四大名旦”的四个流派，前后“四大须生”的七个流派等等，以及豫剧的“五大名旦”的形成的五大流派。在唱腔、唱法、身段动作，武功技巧方面都有明显的不同。即使是他们的嫡传继承人承袭他们的唱、做、熟悉戏曲的人一听一看，也能分辨出是哪个流派来。如李万春、厉慧良、关肃霜三位，都是按京派路子演唱的。尽管李先生以前由于吸收“南派”的某些特点受到讥讽，新中国建立后则被誉为“艺融南北第一家”。他和厉慧良二位还都宗的是杨小楼先生创成的“杨派”。这二位又都在遵循“杨派”的基础上有所变革：李先生以念白铿锵，表演内心感强，且有独特的武功技巧；厉先生在武功技巧上增加了高难度的“俏头”、花样；关肃霜创用武旦的快速出手和靠旗出手。这三位在“文革”后，被视为“李派”“厉派”、“关派”，但唱、做的基本路子没改，可以说“万变不离其宗”。说他们是“京

派”，或者京剧中的“×派”，都无不可。如果说他们分别为“蒙派京剧”、“津派京剧”、“滇派京剧”的代表人物，便颇值商榷了。即使说他们是京剧中的蒙派、滇派，也费思量！

既称为“派”，就得有鲜明的特色，果真要成为蒙、津、滇三派的京剧，就得在唱、做中全面显示出当地的地方特色。不能只因为演了当地少数民族内容的戏，仍是成本大套的京剧唱、做、舞中，融入某些地方歌舞，便打起这种旗号。而应该以当地的语言、音调来唱来念，以此取代京剧原有的湖广韵和京白。这么处理的结果，那可就不止是蒙派、津派、滇派京剧了，而是蒙剧、津剧、滇剧了。“文革”后，已经有了具备蒙族特色的“漫瀚剧”；“文革”前，江苏就产生了“淮海戏”，却没有以“淮海扬剧”命名。试想今后，如果再有人主张“晋派京剧”问世，演《三国》戏时，关羽的念白，就如同侯宝林先生在相声里说的“关羽得念俺老西姓关”了！

为正视听，以利流传；仅陈拙见，候教方家！

曲剧莫失曲艺味儿

有人以“何必尊重原著”为题，发表高见，说改编前人名著，不必把原著看成神圣不可侵犯的；可以在其基础上另行结构，重新创作。就像租住别人的房子，只用院子，房子可以改装一样……这种论点，我斗胆美其名曰：胡说八道！你租人家房子，只用院子，房子拆了重建。人家不仅把你撵走，还得让你赔偿损失！

再比如，有件上衣，如是在原样上改大改小，改肥改瘦，仍然是上衣；如果改成裤子，就不能再叫上衣了。一碗米饭，改成稀饭、烫饭、炒饭，仍然可以叫做饭。如果改的人经过其手、口、胃、肠，改成另一种东西，可就不能叫饭了，正常人不能吃了！改的人非要看成是饭。只能自食其果。除去《浔阳楼》上的宋江，不会有人棒场！不想近些年这么改前人名著的，竟然层出不穷。不仅戏曲剧本，唱腔也如此。

北京的曲剧，是新中国建立后创成的年轻剧种，基调是曲艺里的单弦牌子曲，如同古老的昆曲一样，唱的是曲牌，而非板腔。老舍先生说，“这是用北京土

生土长的曲艺来演的戏，填补了北京地方戏的空白”，并为之定名“曲剧”。这个新剧种，由于以鼓曲来唱，给人以既听曲艺又看戏的双重享受，自问世起就十分红火，上座极好，京剧名家马连良先生说：“这个小妹妹，可要压倒老大哥呀！”这个新剧种从1951年初，直到“文革”开始，一直繁荣了15年。不想“文革”后，各剧种恢复生机，她却不断失去曲艺味儿。老一辈曲剧演员唱的，不论过去的戏，还是新编的戏，仍然是鼓曲；新一代演唱者唱过去的戏，还能听出点老曲剧韵味，唱新编的戏，观众听不出唱的什么腔调，甚至听不见悦耳之音。老观众说：“越来越不像曲剧啦！”没听过以往的曲剧者说：“唱得像歌，可没歌儿好听。这就是曲剧呀?”“文革”后不久，香港打算邀请曲剧去演出。因为曲剧电影《杨乃武与小白菜》，在港、澳、东南亚以及美、英等国深为群众喜闻乐见。有关人士看过曲剧团推荐的另一出《珍妃泪》说：“这两出戏，不是一个剧种，不能一起邀行。”从而作罢。

近一时期，央视戏曲频道请一位“曲剧音乐设计”，在“知识库”介绍曲剧，是按曲牌分类来讲的。但是听出其

意思是，经其改革的唱腔，是在曲牌中融入板腔。不少与我熟悉的人打来电话向我询问：“新编的曲剧没有曲剧味儿了，问题出在这儿吧?”的确，如此加工之后，曲剧的原味被冲淡了！在其介绍中播出的早年按曲牌的唱段，老一辈演员唱得韵味浓郁，非常动听，的确有听鼓曲的享受。新一代演员有的人唱出来也还凑合听。新戏里的新腔，则变成老一辈唱出来还不失曲剧味儿；新一代所唱的就难入耳了！这种现象从该团推崇的《珍妃泪》开始，一出更甚一出。除去在伴奏过门里还能听到点儿曲艺味儿，唱腔中则找不到了。究其原因：当然主要在于唱腔设计，把曲牌板腔化了。在演员方面则是：曲剧第一代演员都是过去唱鼓曲的，新一代曲剧演员，不仅不是从演唱鼓曲开始，而且多没有切切实实从鼓曲学起，其中很多人连一段完整的鼓曲都唱不出来。如此想达到老舍先生说的曲剧的特点是“以地地道道的曲艺来演的戏”，则不可能。曲剧，唱不出曲艺的味儿来，也就名不副实了！在观众中产生“不像曲剧”的反映，也就是必然的了！主张这么改的人说：过去的曲剧，表达不出激昂的情绪；但是，听

听《杨乃武与小白菜》里主要演员的唱，尤其是“六场”大堂时的唱，便会觉得激情十足。有些不了解情况的人，买到魏喜奎所演的《杨乃武与小白菜》和《啼笑因缘》光盘，又买了新一代演员的几出新戏的光盘，正如香港那个邀请单位的人一样，认为不是一个剧种，以为买错了！

改革创新，是必要的。但是，一则应该“变不离宗”，如京剧大师梅兰芳先生主张的“移步不换形”；二则不能为展示自己的成果而改。确实想创成自己的成果，当然也是未尝不可的。但是最好不要攀扯上前人和其他名著。这么做的结果，不利前人，不利艺术，也不利于改的人自己！改编前人名著，改革唱腔同此一理！

机遇常临张馨月

京剧传统戏里有“一命、二运、三风水、四积阴功、五读书”的词儿。实际上是三项内容。前面的命、运、风水，指的是机遇；后面的阴功，说得是人品、人缘；读书，象征有才干。一个人成功，离不开这三项，而且缺一不可。具备这三项，便可青云直上，畅行无阻。今年

23岁的“梅派”新秀张馨月，可以说是具备这三项的。由此使得她近6年来艺术蒸蒸日上。

张馨月的妈妈刘淑芬，是以演抗日英雄事迹的《八女投江》闻名的齐齐哈尔市评剧团领衔主演。张馨月自小受妈妈的艺术薰陶，对戏热爱，而且天资聪颖。经常在看妈妈的戏回来模仿唱、做，很像那么回事。亲友和剧团的人都说：“这个孩子是唱戏的坯子，应该学戏去”。初中还没毕业，她就被当地京剧团吸收了。为了能正规发展，她妈妈把以演《红嫂》闻名的“梅派”名家张春秋请到家里向她传艺。由此她不仅成为“梅派”继承人，而且成为齐齐哈尔市京剧团的小主演。1997年1月初，她随剧团从海南演出返回，途经北京。正赶上她妈妈在这里演出，母女二人得以会面。从此这个孩子的机遇便接连不断。

她妈妈为使她求得深造，希望她能留在北京。我们为她举办一场演出，聘请中国京剧院名演员谷春章为她助演《霸王别姬》；邀请北京宣武区文化局和下属的风雷京剧团领导观看。被看中，得以进入风雷京剧团，并且做为旦角主演。正巧这年北京市艺术研究所在春节

期间举办迎春京剧专场，给她在全部《红鬃烈马》前边加演一折“梅派”名剧《红线盗盒》。梅葆玥，梅葆玖姐弟都是这场戏的嘉宾。事有凑巧，《红鬃烈马》原定“谭派”名家高宝贤扮薛平贵；尚小云先生的孙女、佳木斯京剧团主演尚慧敏，按“尚派”路子，先饰王宝钏，《大登殿》时改扮代战公主；王宝钏由天津京剧院“梅派”传人李经文扮演。不想当晚李经文在天津有重要任务不能来京。在救场如救火的当口，主办人问她“敢不敢接这个活儿?”这个当时17岁的孩子竟没打愣，说：“能接!”她年纪不大，可是扮出戏来大方，毫无幼稚感，而且全宗“梅派”，竟被观众误认为是李经文。戏散后，有位记者上台跟她说：“我跟李老师照张相吧!”梅氏姐弟对她这两个戏非常满意，特地到后台看她。此后于当年9月，梅葆玖与久为梅兰芳先生伴奏的名琴师姜凤山二位，一同收她为徒，从此她的机遇更接踵而来。

她在风雷京剧团担当主演时，梅兰芳京剧团由梅葆玖率几位高徒在长安戏院演出《梅华香韵》。安排她在这个戏里，先演一折《霸王别姬》，大轴和几个师姐妹一起，配合梅老师演《贵妃醉

酒》。于是她便在两个团担当任务。风雷京剧团60年才有一次的“甲子团庆”，也被她赶上了。不仅在本团武生名家张宝华的《剑峰山》里扮演二号人物九花娘，还与特邀的武生艺术家王金璐、花脸艺术家景荣庆合演了《长坂坡》，扮糜夫人。1998年暑假后，她考入中国戏曲学院，成为尖子生，又赶上学院建立50周年庆典。

她在创演田汉先生改本的《白蛇传》中，扮演白娘子和许仙的刘秀荣、张春孝两位当今艺术家教导下，以此戏做为戏礼院庆剧目，又以“张（君秋）派”教育家蔡英莲老师亲授的《谢瑶环》同时演出。四年的大学本科，以优异的成绩毕业，被北方昆曲剧院选中。刚刚报到，又赶上该剧院建立45周年院庆。她被安插在该院重点主演杨凤一、史红梅、董萍、魏春荣四位合演的《雷峰塔》里，演中间的《盗草》。这种到哪儿赶上哪儿庆典，并被列为献礼剧中的主演的机遇，能够得到的演员，她可算空前的。

有机遇，还得有艺术做保障。好的艺术，保障了机遇；机遇也使得艺术展现。正是在这种情况下，她张馨月的戏得到众多内外行观看的人青睐。一则是

发现她的唱、做、武功不断升华；一则是觉得她在“梅派”新人里“梅派”韵味浓郁。她的师傅姜凤山先生总是说：“这孩子条件太好啦！我愿意把我这些东西都传给她！”为了与戏曲学院教授，“言派”传人刘勉宗老师演“言派”名剧《游龙戏凤》，这师生二人一同向吴素秋这位极善表演的艺术家学习。演出之后，吴老师十分满意。去岁年末，吴老师拟定她80大寿演出时，特地把他们这出戏列在三出折子戏之中。张馨月不负吴老师厚望，唱、做细致动人，情感表达到位，很为内外行观众称道。许多人当场议论，还有不少位打来电话，都说：“这个孩子有前途！”

张馨月所以取得这种成就，既是她的悟性强，更主要的还在于她对戏执著。她自小至今，一直把学戏放在首要地位。每学一出新戏，吃饭、走路都不自觉地哼唱腔、做手势。骑自行车走在路上，常是下意识地伸出一只胳膊，做出手势，把后边的人吓一跳。目前，张馨月的艺术，已为众所公认。她所在的北方昆曲剧院领导拿她做为重点培养；她的师傅梅葆玖也不断邀她一同演出。前时并与北昆协商，把他调进北京京剧院为梅兰

芳剧团主演之一。大家都希望她不骄不躁，再接再厉于艺术进取；不受当前社会上的歪风侵袭。百尺竿头，再进一步，更上一层楼！

进言“胡氏三兄弟”

近闻一位高级领导人向一个基层文化部门领导说：“你搞点儿自己的戏，也还可以；但是，你不要忘掉传统戏和传统艺术，不要忘掉演员的前途和演员的利益。”这话真是一针见血！犹如武松给景阳岗上的老虎当头一棒。不过可能像毛泽东同志所说的：“这只‘老虎’刺激它也是一样，不刺激它也是一样！”

近些年，文艺界“胡氏三兄弟”猖獗，无孔不入。胡编、胡导、胡设计，的确把戏、把传统戏里的人物、把演员糟塌得不亦乐乎。君不见胡老大已经把吕布与貂蝉、朱买臣与崔氏女、宋江与阎惜姣、三圣母与刘彦昌，还有杜十娘等诸位，搞得面目全非。还美其名曰：“赋予新的心脏，接近现实生活。”全不顾古代人所处的时代与现在不同。即使万乘之尊，也使不上手机、坐不上飞机，看不到电视机。宋高宗召回岳飞必得连下12道金牌；唐玄宗运荔枝必得用快马

接力。如果赵云腰里有两颗手榴弹，何必用远者枪挑，近者剑砍闯曹营；周瑜有一颗原子弹，何必求孔明借东风！戏里的表演，都是让那些不懂传统艺术、出身话剧的胡老二，弄成话剧加唱，向小品靠拢，让演员在观众面前出怪声、做怪像、犯半吊子。胡老三，或是把唱腔弄得不伦不类，或是总抱着“蝶恋花”，无论古今角色都成了杨开慧；或是把景物弄成建筑模型，占半台，喧宾夺主。演这种戏的演员，年轻的如戏校学生、剧团新秀，其家长说：“不让他们演吧，领导能给他们好果子吃吗！让他演吧，从小就学这些，不打传统艺术底子，将来怎么办！这不是误人子弟吗？”成了名的演员，则其友人跟他们说：“赶快唱几出传统戏，恢复一下名誉吧！”由此证实，那位高级领导人的话，实在英明！

有人说“胡氏三兄弟”这么干，是为名利。即使是骂名，也算出了名；利更是真的。有人说他们是受其主子——“总策划”驱使，每胡诌一出戏，从“总策划”、“策划”“制作”开始，只要广告上有名字，不登台，也拿钱，人人有份，而且数额不菲。多则几十万，少则几万。却苦了在舞台上出力的演员。演一回戏，

只能拿几十块演出补助，弥补扣去的百分之几十工资。由此使我明白了一点；却还有一点不明白！这个胡老大，为什么不自己创编一出新戏？非得“拉着何仙姑叫舅妈，借人家的仙气儿”？一位比我聪慧者说了：“这不跟开茶馆，不顾名人家属的反对，非用名人的名字打旗号，以此做招牌，蒙来顾主，多卖钱，异曲同工吗？”呜呼！真是个“财帛动人心”哪！由此愚以为杜十娘在“投宝沉江”前骂钱，骂得极是。京剧大师荀慧生先生这出戏实在编得好！

不过，还是得向“胡氏三兄弟”进句忠言，编导戏曲，还是应当尊重传统，不能“信口开河”。不懂，别干；要干，先学。不能为钱，听任骂名流传！

中指≠自来水笔

传统戏里，常有写血书的情节。以《罗成叫关》中，罗成在城下写血书最为观众熟知。罗成唱到“军阵上无有那文房四宝，拔宝剑割战袍休书回朝。银牙一咬中指破”，随着咬左手中指。然后以右手手指，蘸滴在左手手心里的血，往战袍上写。

日前，看中国电视台戏曲频道播出

的《青梅煮酒论英雄》，其中汉献帝准备写血诏书时，竟然咬得是右手中指。然后用咬破的中指，直接往白绫上写，如同现代人用自来水笔一样。实际上，这是不可能的，中指上的血，不会像自来水笔那样，随写一点点的往外流，如若不信，不防一试！

刘世昌家养蚕吗？

京剧《乌盆记》里主人公刘世昌冤魂，在向张别古老人叙说自己家世时，唱中有“家住在南阳城关外，离城十里太平街；刘世昌祖居有数代，务农为本颇有资财；奉母命上京城做买卖，贩卖绸缎倒也生财……”的词。在我的记忆里，过去唱这出戏的演员都这么唱。不知怎的，“文革”后再听这出，演员都把其中的“务农为本”唱成“商农为本”。我也曾把愚见提供唱的人，但是有人说“前人就是唱商农为本”；还有人说“不是商农为本”，是“桑农为本”。总而言之，没有认可应该唱“务农”的！

为此，我不断思索。从唱词的前后语气来说，还是以“务农”合适。因为是“务 农”，才“颇有资财”，才奉命“做买卖”，才“贩卖绸缎”。这才“倒也

生财”。这些是相互联系的。

如果已经是“商农”了，就不可能还有“奉命”之说；也就谈不上“倒也生财”了。再则，宋朝那时候，好像还没有“农工商联合体”。至于“桑农”，似乎从古至今生活里没有这种提法。桑是种桑树，为了养蚕。这是属于农活里边的。再者，这出戏不同于《桑园会》，跟“桑”没关系。剧作者不必管刘世昌家是否养蚕！

许多老戏里，常有“务农为本”之说，《法门寺》里，郿邬县知县赵廉解押人犯途中，感叹为官不易，这段唱里也有“劝世人休为官务农为本”的词；《贺后骂殿》里，继任皇帝的赵光义劝贺后的唱中，也有“老皇嫂说什么务农耕种”的词。这是因为早年论人的身世，以士、农、工、商来区分。新中国建立前后，填写履历表，也是以“务农”、“经商”、“工人”、“儒家”来标示从业的不同。有像刘世是家一样既务农又经商的，则视其以哪项收入为主，取其一。从无填成“商农”、“桑农”者。如果“商农”、“桑农”可以取代“务农”，赵廉、赵光义二位的唱词，是否也应该唱成“劝世人休为官商农（或桑农）为本”、“老皇嫂说

什么商农（或桑农）活命”了。

谨陈愚见，就教方家！

华山变成雷峰塔

看过近时演出的《宝莲灯》、《钟馗》两出地方戏，深深感觉到：把一出不大理想的戏，改成动人的戏，不容易；把一出动人的戏，改成很不理想的戏，更加不易。这两出戏，就是更加不易的典型。

传统名剧《宝莲灯》，是许多剧种都有的戏，内容大同小异，尽人皆知。这样的戏，基本上照原样演出，顶多的是稍加润色，把其中重复叙述和不太考究之处动一动。可是近些年来，凡是自命为剧作“家”的人，总要重写一遍，以标新立异自诩。前时南方京剧演这出，把其中女主人公三圣母取消，代之以“三神女”。据说是认为三圣既曰“母”，必是已婚的。再与刘彦昌相恋，则是婚外恋；结婚更犯重婚罪。刘彦昌则是第三者插足！北方京剧演此，是把刘彦昌续娶的夫人王桂英，由非转农，改宦门女为村姑。这个地方戏却是把刘彦昌从赶考回来的举子改为砍柴的。砍柴的同样随身带着笔墨，见三圣母神像动情，

立刻题诗……最突出的是把后边历来以沉香《劈山救母》收尾的戏，改为众人推倒华山,多处戏词上都是“推倒华山”。大概是“作家”觉得《白蛇传》最后，青儿《倒塔》救出白娘子更有气魄。却没有顾及雷峰塔已倒，华山至今仍然屹立的现实。至于三圣母把婚宴设在“洞府”，而非圣母庙！霹雳大仙在沉香救母前，告诉他注意事项，不说嘱咐，而说“嘱托”等等更不足挂齿了。不过不能不说的是：过去的戏，常有反复叙述的弊病，是因为那时为“野台戏”，观众不固定，有中间来看的。重复叙述是为了戏中来看的人也能明了始末缘由。如今在剧场演出，观众固定，一些改编得好的戏，都取消了反复叙述。这出戏却反其道而行之，沉香向霹雳大仙问及身世，大仙跟他说了一遍，刘彦昌到圣母庙怀念15年没见面的圣母，又从头独唱了一遍。而且不知道为什么，包括猴王在内的众人，在沉香救母前，都一同到圣母庙集合？沉香已经身在华山，还问监控三圣母的守山神将“这里可是华山？”跟相声里说的“来此已是潼关，不知是何去处？待某向前看来：上写三个大字，潼关！”可谓异曲同工！

说到相声，便想起了这个地方戏里的《钟馗》。此中的钟馗这个人物，对相声这门艺术，定然不很熟悉，以至《嫁妹》时，被他妹妹问得张口结舌！《钟馗》是一出有名的传统戏，尤其《钟馗嫁妹》，更属尽人皆知。钟馗本是一介英俊的书生，因进京赴考，途中避雨，误入鬼窟。鬼气扑面，以至面目变丑。考中头名，殿试时，皇上以其丑不点为状元。一怒，触柱而死。回家嫁妹，其妹问道："兄长为何变成这等模样"？他以往事相告。这出地方戏里，可能"作家"为避免迷信，删去入鬼窟一节。殿试时仍然英俊的钟馗，是由于被人走后门没被点为状元，从而触柱。原来英俊的书生，死后怎么变丑了？"作家"没说出道理，戏里的钟馗也就没法答复妹妹的问话。愚以为如果他平时常听相声，就会仿效侯宝林先生的相声语言，答一句"可说呢"！问题不就解决了吗！

秦香莲迁居及其他

大陆与宝岛不同，大陆由于十多年"文化大革命"的原因，文化水平大幅度下降；无政府主义广为泛滥。表现在各个领域的是错别字，胡诌词比比皆是。

过去有“开卷有益”之说，近时产生“开电有异”之感。卷者为书，只要打开书本，就会对自己有益处；如今的电，指的是电视机。只要打开电视机看，就能看到有“异”字、“异”词。仍举中央电视台戏曲频道几例。

前些天，播出京剧《秦香莲》。秦香莲“投店”，店主王老好问她“哪里人氏”？字幕上出现“湖广荆州”字样。让秦香莲搬了家！实则应为“均州”。均州在湖北北部，临近河南；荆州在湖北南部，靠近湖南。均州，在数十年前建丹江水库时，被淹没。如今湖北丹江市，就包括原均州。早年均州人都说：陈世美没有抛妻撇子事，说书唱戏的内容，是跟他有隙的人编造出来的。因此当地不允许说唱《铡美案》之类的戏曲。

除此以外，近时看到的“异”还有：《甘露寺》中乔玄对孙权唱的“劝千岁杀字休出口，老臣与主说从头”，其中的“与”字，应为“启”字；《上天台》中，刘秀对铫期唱的“适才间卿递本寡人依准”，其中的“递”和“依”，应为“的”和“已”；“进宫去定惊请罪”，其中的“定惊”，应为“顶荆”。乔玄、铫期和孙

权、刘秀，是上下级、臣和主的关系。乔玄和孙权说话，得是“启禀”、“启奏”。唱词中省了一个“禀”子，正如某些戏中念白里的“臣启万岁”。铫期给刘秀本章，不能“递”，得是“呈”。刘秀准铫期的本章，不能是依从他的意思。这句唱必是“卿的本（章）寡人已（经）（批）准”。铫期进宫，向郭妃请罪，如同李逵负荆、廉颇身背荆杖，是把荆（杖）顶在脑袋上。不是去给郭妃压惊。再则，许多戏词里的“奸巧”，都应为“奸狡”。“奸诈”与“狡滑”，能放在一起，跟“巧妙”，搁在一块儿不可能。

再则，前时曾谈到《乌盆记》里，刘世昌叙述家世的唱中，过去都是“务农为本颇有资财”。近些年却都唱成“商农为本”，也有人说唱的是“桑农为本”。其实都是不洽当的。旧时中国是以农立国，农民被认为是最朴实的，农业风险也不大。刘世昌家是由于“务农”有了“资财”，才“上京做买卖”的。那时没有农工商联合体。个人履历表上填写的“家庭成份”，也是分为“务农”、“经商”、“儒”、“军”之类。前时曾谈到如唱成“商农”、“桑农”，难道《法门寺》

里郿邬县赵廉，解押人犯行路时所唱，也得唱成“劝世人休为官商农（或桑农）为本”吗？不想近时央视播出某京剧院老生演员这个唱段，真的唱成“商农为本”！事实上赵廉只能劝别人“务农为本”，也就是“做个安安份份的老实人”，做这样的人，只有务农。商人既可“重利轻别离”，还能跟官府“勾结”。至于那位演员所唱，不属于央视字幕之误，而是自己之“加工”！

漫谈《苏三起解》

《苏三起解》这出戏，是根据古典小说《警世通言》第34回“玉堂春落难寻夫”编成的。也称《女起解》，或简称《起解》。称《女起解》，是为与老生戏的《男起解》相区别。《男起解》，正名为《三家店》，也叫《秦琼发配》。京剧里原来没有《苏三起解》，是早年从“秦腔”移植过来的。秦腔，也叫“陕西梆子”，简称为“梆子”。早于京剧，京剧还是吸收了这个剧种的某些特色，在“徽调”、“昆腔”的基础上形成的。后来产生了“河北梆子”，由于河北梆子也简称为“梆子”，为了相区别，学过“秦腔”（陕西梆子）的老一辈演员，就把自己所学

称为“老梆子”。“四大名旦”中“荀派”创始人荀慧生先生，自幼入天津义顺和科班学戏，学的便是“老梆子”。荀先生当时就学过这出《苏三起解》，后来改演京剧，便移植演出。荀先生演戏喜欢在原有基础上加头加尾，在上个世纪20年代时，与王瑶卿及剧作家陈墨香二位一同拟定题纲、由陈先生执笔编出全部《玉堂春》。在《起解》前边加王金龙“游院”与苏三“定情”，为之取“玉堂春”名；后边续上《三堂会审》、王金龙和苏三“监会”，以“团圆”收尾。于1926年2月6日，在上海大新舞台首演。曾经被称为第五大名旦的徐碧云先生，也曾编过全部《玉堂春》，但是并没有演《起解》前面的内容，而以《团圆》后的内容做为重点，称“后部《玉堂春》”，成为“徐派”的独有剧目。如今只有其高徒，年逾七旬的毕谷云先生继承下来。今年年初，还应上海电视台之邀录了像。“四大名旦”中、梅、尚、程三位也都演《起解》，只不过演法、唱词略有不同。

《起解》，分为两部分。前头是苏三出监牢前的“辞狱”，有大段［反二黄］脍炙众口；后边是崇公道押解苏三往太原复审的“行路”，其中头一段［西皮流

水］板“苏三离了……”和以后向崇公道叙述身世、冤情的“八恨”，或者说“四恨”。都是很吃功力，唱起来动人的好唱段。尤其头段“苏三离了……”这段［西皮流水］，节奏鲜明、唱来流畅，成为许多初学旦角的基础唱段，更是广为流行。

戏里的唱词，分为写情、写景，形容动作，表达内心几种。为梅兰芳先生伴奏多年的著名琴师徐兰沅先生，早年讲这出戏的唱腔时，谈到“辞狱”时的［反二黄］，头一句“崇老伯他说是冤枉能辩”，也有人唱“冤枉难辩”。徐先生认为都有道理。崇公道根据自己的经验，告诉苏三“冤枉难辩”，或者以开导的口吻，说“冤枉能辩”，都是指出能到省城复审是个转机。不过以唱“能辩”，比较好些，给苏三以安慰，也更符合他跟苏三说的“你大喜啦”这句话。“起解”，真正名副其实，是“行路”，苏三头一句唱词通行是“苏三离了洪洞县”，是形容动作的。“文革”后有改唱词为“低头离了洪洞县”，以“低头”代替原来的“苏三”并不合适。因为后边还有一句唱是“低头出了洪洞县城”，两个“低头”就重复了。当然这一句也有唱为“悲切切

出了洪洞县城”的。荀慧生先生曾说，早年学这段唱，唱词是“苏三离了洪洞监，将身跪在大街前”，下面的词和如今的一样。最后两句是“就说苏三薄命短，来生结草并衔环”。荀先生觉得这些词是对的：第一句唱的时候，苏三还没有离开“洪洞县”，而是刚刚离开“洪洞县的监狱”；第二句用“将身跪在大街前”，正是配合“跪”的动作；最后两句中的“把命断”，和“当报还”，都很勉强，有为合辙而凑词的毛病。实际上是过去口传心受（受是接受的意思，目前多写成授，实则老师只能口传，却没法心授）时老师因为没有文化而以讹传讹了。正确的词是倘若“薄命短”，不但命薄，而且命短，没法在有生之年报恩，就只有“结草”和“衔环”了。这是用的两个典故。

苏三和崇公道出了洪洞县城，往太原走。“行路”中，苏三向崇公道叙述往事，冤情，主要是叙事和表达内心了。这时的唱，早年是唱“八恨”，后来有人改唱“六恨”，再后多是只唱“四恨”了。不论唱几恨，其中都有一句是“想当年在院中缠头似锦”。这是正确的，是对苏三在院中生活的准确写照。苏三是

高级名妓，多是陪客饮酒之类，属于“五陵年少争缠头，一曲红销不知数”的情况。有人改为“在院中艰苦受尽”，反而不准确了。苏三当时的生活并不艰苦；如说心灵，则用“艰苦”表示又不合适。戏剧家吴祖光先生对此曾在《北京晚报》发表文章，说“改戏、改唱词，得考虑时代背景”，正是这个道理。

附带提一下，这折“起解”尾声中，崇公道把苏三的申冤状纸，藏在她的刑枷里边。到达太原，“会审”开始，有“当堂劈杻开枷”的念白。其中的“杻”，是也就是束缚罪犯的镣铐。应该念成劈“杻”开枷，如今都念成“肘”的音，也是不妥的。单从发音来说，舞台上“杻”与“肘”比较接近，如果写成文字，以“肘”代“杻”，便大谬不然了！荀慧生先生讲课时还谈到，除了这个字，“会审”中还有两处与“起解”相关的也得注意：一是，崇公道押解苏三进大堂，必须取下腰里的斧子，不能带着斧子上堂；二是，潘、刘两位问官审问苏三时，涉及到王金龙，有“你那知心的人儿呢”？“那王公子呢”？的问话。苏三分别答以“犯妇哪有知心人”、“王公子一家多和顺，他与我露水的夫妻有的什么

情”！其中的“他与我”，一定不能唱成“我与他”，如果是“我与他”，就变成苏三自己对王金龙没有情了！

荀先生晚年已不演《起解》，偶尔演全部《玉堂春》，也因全戏时间过长，不符合3小时以内的规定，把《起解》略去，由崇公道独自上场，以一段交代过程的“数板”代替。

舞台上的火

河北梆子艺术家裴艳玲几度在国外演出《钟馗》，每当嘴里连续喷出火光时，观众都非常惊愕，啧啧称奇，爆发出雷鸣般的掌声。在戏曲舞台上，不仅裴艳玲的《钟馗》，举凡面目凶恶丑陋的神怪，多以“喷火”表现其煞气。“喷火”，是从嘴里往外喷火星儿，使之成为带状，直冲前方。《闹天宫》里的巨灵神、《金钱豹》里的豹子精、《青石山》里的周仓等都喷火。

《红楼阁》中做了鬼的李慧娘，掩护裴秀才逃脱恶奴追杀，也用“喷火”，方法却不同。李慧娘是当持火把的恶奴临近时，从嘴里喷松香粉，使火把上的火焰猛烈燃烧。每喷一口，猛烈燃烧一次。这样使恶奴受到惊吓，不敢向前。陕西

秦腔艺术家马蓝鱼以及其传人，可连续喷三十多口。舞台效果激动人心。

《时迁偷鸡》中，时迁吃烧鸡时，以纸象征鸡。用火柴点着纸筒，放进嘴里，做咀嚼状；从嘴里喷出火星儿，这叫做“吃火”。近世叶盛章、张春华师徒，以演此戏称绝。“吃火”尤为精彩。没有真功夫，嘴必烫伤。

《连营寨》里刘备、《战濮阳》里曹操、《竹林计》里余洪等，在战场上被火焚烧，舞台上都有烈焰，一把把大火烧到他们身边。戏里丑化曹操和余洪这样的反面人物，让他们的胡须烧短。这种火，就不在演员身上了。另有舞台工作人员（旧称“捡场”人）站在舞台一侧，往台中间洒“火彩”。技术高者洒出的火彩，可以从舞台一侧，走半月形，达于舞台另侧，称为“过梁”；也可以洒到舞台中间，垂直向下，称为“钓鱼”；从下而上，称为“倒簪”；让火烧成一个圆圈，称为“月亮门”。

舞台上的火，都以火纸、松香二者为原料。火纸易燃易灭，松香见火就着。喷火，是把内装松香末的火纸筒含在嘴里，点燃纸筒前端，松香末喷出，遇火而成火星；吹火，是从嘴里吹出松香末，

及于火把；吃火，当做鸡吃的纸筒为火纸片。早年，上海名演员刘汉臣演《连营寨》扮赵云，在火中营救刘备，为突出火烧的气氛，出场时盔头（帽子）里冒烟，背后的四杆靠旗顶端有火苗，犹如四个小火把。这是把火纸搁在盔头里，把松香涂在靠旗杆头上，出场前点着。这是京剧里独一家的演法。

牙也能舞

在小说和故事里，以“青脸红发，巨齿獠牙”形容妖魔鬼怪的面目凶恶。演戏的时候，“青脸红发”可以借助化妆；“巨齿獠牙”则不好表现。外界人万万想不到，前辈戏曲家竟然也能想出表现的办法来。

目前演《金钱豹》这出戏，扮演豹子精的演员只是在勾画出的黑脸上，再画出金钱。早年，著名武花脸钱金福演出此戏，上场之后在舞蹈中，忽然从嘴角吐出两只大牙。这两只牙也能频频舞动；忽而吞进，忽而吐出；或轮番吐出一只。吐出的牙，可以尖端向上或向下，也可以一上一下；还能够在嘴角抖动、旋转，充分显示这个豹子精的凶恶。京剧界内行称之为“耍牙”。钱氏“耍牙”，

共用八种技巧，称为“耍牙八法”。本世纪初，著名武生俞振庭，以演此戏为拿手杰作，除了“开打”猛勇，也以“耍牙”的特技赢人。

过去演《问樵闹府》这出戏，在范仲禹夜宿葛登云家中时，有煞神出现，吓走刺客。扮演煞神的演员，也都用“耍牙”来表示煞神的煞气。著名武花脸杨荣楼演煞神，也吸取了“耍牙八法”。前数年，他在新编的《聊斋》戏《画皮》中，把“耍牙”用在厉鬼原身，与勾画青蓝脸色，头戴红色“蓬头”（发）一起，共同体现出“青脸红发，巨齿獠牙”的形象，增进恐怖色彩，又很具艺术性。

“耍牙”的牙，是用野猪牙，经过加工制作而成。耍时凭着两腮、舌与上、下唇的功夫。

孙明珠的艺术与机遇

一个演员在观众中取得威望，既要凭艺术，也要靠机遇。“尚派”艺术家孙明珠女士，近些年在中外广大观众中享有极高的威望，正是这两者的结合。

孙明珠艺术造诣精深，基于三个环节。一是她从小时，在陕西省戏曲学校做学生那会儿，就被当时兼任该校校长

的尚小云先生看中，认为她是棵学习“尚派”的好苗子。因此对她精心教导，严格要求。有时还给她“开小灶”，也就是单独教练。二是在“文革”中，尚先生被“打”成反动学术权威，受批判、被斗争、罚劳动。一切人都跟他“划清界限”，唯有孙明珠仍记住师生之情。常是在尚先生推着装煤的车，或者装垃圾的车走近她身边时，偷偷往车上塞一包点心，或几包香烟。尚先生则是见四下无人，针对她当时练武功或喊嗓子，偷偷地告诉她哪种方法不对，得怎么练。比如针对她喊嗓子，告诉她：“多喊啊，少喊咿。”三是“文革”以后，尚先生恢复自由，感念她“文革”中照顾，进一步悉心传授，倾囊相赠。这些，都使得她在“尚派”学习上，奠定了坚实的基础。

我对孙明珠艺术上的了解，是1985年纪念尚先生85岁诞辰演出中。看了她的《昭君出塞》，觉得她举手投足酷似尚先生，心情非常激动。又听她的师姐妹说：“明珠一上台，我们都不敢上台了！”随后我写了一篇赞扬文稿，由《中国戏剧》刊登出来。自此我们有了通信往还。但是，尽管她在北京深获好评，在陕西

当地却没有演出机会。这使得她心灰意冷，写信给我，让我给她联系去“美尼姐”做美容美发。我回信说：“您这么好的艺术，转业岂不太可惜啦！”1987年，美国友人吴兆南先生来北京，邀请演员赴美国演出。原定邀请曲艺，魏喜奎的奉调大鼓，常宝霆，常宝华及常贵田等的相声，之外还有两个名额，我便建议他再邀请快板书演员梁厚民和孙明珠。因为孙明珠曾在陕西省歌舞团的《仿唐乐舞》里，客串演出过单人的剑舞。此次赴美，在几个大城市演出，孙明珠的剑舞很受欢迎。美国京剧爱好者得知她是陕西省京剧团主演，并且是尚门高徒，在她回国后不久，又邀她带陕西省京剧团，包括尚长荣先生一同去演出了一期。

孙明珠在国外红了，名闻遐迩。在国内除陕西外，其他城市知道她的人仍然不多。直到1993年，才真的有了使她的“尚派”艺术影响深远的机遇。那是一个打着《人民日报》下属《科技报》旗号的年轻女记者，邀我帮她办两场演出，做为当年11月在北京举办的世界科技年活动的余兴。她找到15万元赞助款。我便推荐由孙明珠演一场“尚派”戏。一切准备就绪，临近演出时，赞助

款只落实了五万，她便不想办了。跟我和剧团、剧场负责人说："你们告我违约，我不怕，咱们没订协议！"剧团、剧场负责人问我："孙明珠是您约邀来的，她这场怎么办?"我说："我办！如果我不办，孙明珠回陕西面子不好看，我也跟这位女记者一样出尔反乐，成了骗子。"我自己拿了三千六百元，把这场办了。我跟孙明珠，正如《四进士》里宋士杰说的"我在河南上蔡县，她在南京水西门，我二人从来不相认，与她沾的哪门亲"。如果没有那位女记者开头，我不可能自己出资把孙明珠请来，为她办专场。况且那时的三千六百元，绝不同于如今的三千六百元。

这场演出办了，孙明珠的机遇来了。老戏剧家马少波，老一辈京剧艺术家李砚秀、吴素秋，中国戏曲学院教授，名导演金桐等各位都是应邀嘉宾。孙明珠的《梁红玉擂鼓战金山》艺惊四座。马少波即兴赋诗曰："长安熠熠一明珠，擂鼓金山震首都；重见绮霞风采美，薪传师艺精高徒。"这首诗后来登在《北京晚报》上；金桐导演也发表了赞扬文章。演出后，马少波先生立即表示："我代表文化部京剧基金会，请孙明珠同志明年

来录几出‘尚派’戏，弥补尚先生艺术资料的不足。”中央电视台导演李纯博也表示：“请孙明珠明年前来，还演这台戏，现场直播！”更为主要的是，当时李瑞环同志正在为找不到合适的人为尚小云先生配像而烦恼；负责具体工作的张君秋先生更是焦急。张君秋和李砚秀、吴素秋三位，都是尚先生早年的高徒。李、吴二位便向他推荐孙明珠，说：“她台上可太像咱们老师啦”！张君秋先生看过录像，说：“没想到咱们还有这个出色的小师妹！”从此孙明珠被请来为尚先生的音配像。李瑞环同志看过她配的像，拍着她的肩膀，说：“这回可算找对了人啦！”此后尚先生的戏主要由她配像。台湾得知她继承“尚派”出色，也不断邀请她前往演出、传艺。这就使得她的名声大噪、举世瞩目了。那位女记者的行径，竟然成为孙明珠取得威望的机遇，这个歪打正着，也可称为一段梨园佳话。

毕谷云的艺与德

徐派”艺术的中流低柱

提及“四大名旦”，即使不熟悉京剧的人，也会有不少人知道指得是梅兰芳、尚小云、程砚秋、荀慧生四位艺术大师。

是他们创成京剧旦行的四大流派；沿袭至今，传人不减，影响不衰。但是，如果听到有人说过去曾有“五大名旦”的提法，甚至后起的京剧演员也不知道这第五位“大名旦”指得是哪位。实则早在1927年，报刊上已有此说，这第五位指得是徐碧云先生。由于徐先生舞台生活时间较短；加之其“徐派”艺术不易学，以致“五大名旦”之说没有流传开来。“徐派”艺术不易学，在于徐先生在唱、念、做、打之外，还长于“翻”（跟斗）。旦行中除去武旦，一般不翻跟斗，徐先生却在他演的戏里加上这一技巧。其中最突出、难度最大，久已脍炙众口的当属《绿珠坠楼》。

《绿珠坠楼》，是徐碧云先生自编自演的独有剧目。内容是：晋代散骑常侍石崇，与豪门斗富；其属下孙秀慕石崇妾绿珠之貌，诬石崇谋反。当石崇被捕杀时，兵围其住处，强索绿珠。绿珠不屈，坠楼自尽。这出戏中，绿珠不仅唱做繁重，而且在戏的结尾，要从舞台上纵立的三张堂桌高的楼台景片上，以“抢背”翻下，表示坠楼。人一倒在舞台上，立即起来谢幕，头上花饰不乱。这类戏，武旦演着不合适；不工武旦的又

无此种功夫。因之难于有人继承。徐先生以后，能演此戏者，只有其弟子毛世来与毕谷云两位。毛世来很少演此，新中国建立后一直没演过。毕谷云年轻些，新中国建立后从上海来北京，建立民生京剧团，此戏就成为该团常演的名剧之一。此后，毕先生又先后拜在荀慧生、梅兰芳二位门下，并得于连泉（筱翠花）先生教导，成为这四大流派继承人，兼演这四派戏。“徐派”代表作《绿珠坠楼》、《活捉王魁》、续《红娘》、后部《玉堂春》成为这个团的独有剧目。

北京剧团于1958年支援边疆时，毕谷云先生应当时辽宁省文化厅长王丕一之邀，到本溪建立该市京剧团为主演，兼任团长。“文革”后，1982年率团到北京演出，仍以演《绿珠坠楼》等“徐派”独有剧目，满足渴望已久的知音。

发扬“徐派”的得力传人

毕谷云先生继承演出《绿珠坠楼》，开始时仍是本照师傅所教，“坠楼”时用“抢背”。后来他想：“抢背”的“起法”和翻下，跟坠楼的实际有些差距，就试着改用“吊毛”。但是，从这么高往下翻“吊毛”，然后变“僵身”，平躺台上。起来谢幕时，仍然保持头饰不乱，难度又

增大很多。他坚持练了三个月，终于练成。得到师傅赞许，从此便改用“吊毛”了。1982年5月，他到北京演出时已年过五旬，仍然不减昔年功力。这出戏演到结尾，许多观众从座位上站起来高声叫好；有人还担心他有失闪，当看到他站起身来谢幕，顿时喝采再现高潮。

毕先生在排演新戏时，也尽量把师傅传授的武功技巧加上。他在北京排演老戏剧家潘侠风先生编写的《义狐传》，为体现仙狐的特点，便使用上翻跌和空中飞人，也曾引起轰动效果。

“文革”后，毕先生这次到北京演出，正是李万春先生调回北京，建立北京京剧院二团担任主演的第三个年头。我想趁此机会促成这两位名家合作一出戏，以便留下不可多得的艺术资料。由于李先生已经与梅葆玖二位合演过《霸王别姬》，便确定这二位合演《平贵别窑》。这次演出，李先生建议，在传统基础上，改动两处：一是为符合薛平贵马前先行身份，把只有大将才戴的“夫子盔”，改为“硬扎巾”加“额子”；二是为符合薛平贵出征前赶奔寒窑与新婚之妻话别的紧迫，把出场后四平八稳的“起霸”念“诗”，改为“马上霸”。在骑

马赶路时整顿戎装。戏合理了，也紧凑了。演出中，二位功力悉敌，配合默契，感情真实，深深感动观众。台下暴风雨般的掌声此伏彼起，叹为《平贵别窑》的观止。

这次演出两场：第一场是“六一”节，为少年儿童做筹金义演；第二场为营业演出。不想在第二场台上出了事故：毕先生为弥补身量，脚下穿的是“里高底”彩鞋。这种鞋鞋底，越往脚后跟越厚。到脚后跟那儿，就跟鞋帮平行了。穿这种鞋，犹如穿拖鞋，只有脚趾在鞋帮里。为了跟脚，都是用鞋带紧勒在脚上。不想那天在薛平贵急于出发，王宝钏紧追不舍，这二位跑“圆场”时，毕先生两只脚下的鞋带都开了线，起不到固定的作用。换了功夫浅的演员，不用说跑“圆场”，就是快走两步也不容易。毕先生却凭着过硬功夫，把几圈快速“圆场”跑了下来。台上台下的人，竟自没有发觉他的鞋不跟脚。散戏之后，到了后台，大伙知道了这个情况，都说“这可真是奇迹”！李先生更是冲着他挑起大指说：“谷云，我真服了你啦！不愧是徐碧云的高徒！”

就因为这两场《平贵别窑》，在北京

的内外行中留下深刻印象，许多人认为“还没过足瘾”。在2000年末，纪念李万春先生诞生90周年，逝世15周年时，我们主办单位应各方面要求，特为把已退休的毕先生从上海请来，携带李先生的高徒韩增祥以此为纪念演出的大轴戏。演出之后，大家公认，毕先生的扮像、功夫都不减18年前。评论家刘嵩昆先生写了以《美哉70岁的王宝钏》为题的评论文章，发表在《中国演员报》上。

中国戏剧家协会与本溪市委、市政府共同出面，于2001年12月，在北京为毕谷云先生举办“舞台生活60年纪念演出”。他考虑到既要展示所宗的流派艺术，又不能演常见于舞台的戏。选定早年梅、尚、徐、筱四位都曾演过，如今已久不见于舞台的戏。其中花旦戏《遗翠花》，是早年筱翠花、徐碧云二位都曾演过，而且是于连泉先生以此享名的戏。另一出则是梅、尚、荀三位都曾演过的《樊江关》。早年梅、荀二位都曾扮演其中的薛金莲，尚先生一直演樊梨花。这次就特邀尚先生的得力传人孙明珠演这个角色。毕先生在《遗翠花》中扮演天真稚气的小丫环翠香，不仅把这个人物的活泼、调皮演得入木三分；而且发挥

了扇子功、椅子功。72岁高龄，平地蹿上椅子稳坐，仍十分利落、稳健、优美。在《樊江关》里，则演出樊梨花兵马女元帅的气质；当与小姑薛金莲逗嘴、逗气时，却又流露儿女之态。她与孙明珠二位，充份显示出“荀”、“尚”两派的特色。演出效果可媲美于当年荀、尚二位。从观众的反映看，则媲美于当年他与李万春先生合演的《平贵别窑》。

轻财重义的艺术名家

演旦角的男演员，在舞台下带少许女气，还是无可厚非的。如果女气太重则不可取。毕谷云先生在台上把女性演得活灵活现，在台下不仅丝毫不带女气，而且看不出是演戏的，却像个学者。在待人处世方面则十分豪爽。生活中，可谓“礼多人不怪”；艺术上，从不计较名次、待遇。仅以我们办的纪念李万春先生演出来说，他不仅表示分文不取，而且提出自己解决食宿。到达之后，谢绝一切招待，只参加了新闻发布会的聚餐。相反地到每位熟人家都自己备礼。离京前，我们一定要付给演出费，他则说：“那就算我的赞助费吧！”他从上海来北京，自己买的火车软卧，499元。回上海，我们给他买了同样的票。临别时，

他竟然把500元扔在桌子上。等于他此来参加演出，我们赚了他一块钱。用他的话是："纪念这位大艺术家，我如果收演出费，那就对不起李先生在天之灵了！"

"离而不休"的老人

——记一位醉心于戏剧公益事业的戏剧家

张　辉

十几年来，已进入老年的他"离而不休"，每天都在奔波劳碌，而且不惜搭上他那微薄的收入。这一切却不是为了名与利，而是为了那"岌岌可危"的国粹。

2002年岁末的12月24日，一群群踏着积雪，顶着寒风的人们，从四面八方渐渐地聚集在虎坊桥北京工人俱乐部，祝贺当今"硕果仅存"的京剧艺术家吴素秋八十寿诞。参加活动的有全国政协副主席孙孚凌和老领导荣高棠，中国剧协的老领导赵寻，北京市文化局局长张和平，北京京剧院院长王玉珍等。有多年仰慕艺术家风采的热心观众，有艺术家多年的好友，还有艺术家辛勤培育的接班人。马少波等老戏剧家因年事已高、身体欠安，未能参加活动，但也派人送来了亲笔书写的条幅。场面红火热烈，令寿星老激动不已，连说"我今天又焕发了青春"。当场面上众星捧月一般热闹

的时候，这位老人却悄悄地躲开了众人，在一旁欣赏着那一幕幕动人的场面，就好像在审视着自己刚刚完成的一幅画作。这位老人就是奔波数月，筹划这场纪念活动的戏剧家周桓。

20世纪40年代末，北京和平解放的秘密谈判正在紧锣密鼓地进行的时候，他以不足20之龄考入了设在张家口的中国人民解放军"军委工程学校"学习。寒窗苦读几年，毕业后，分配在当时设在北京香山一带的"军委技术部"（即今"总参"三部）工作，真正地成为了一名中国人民解放军的科技工程人员。但是不久，由于我们这位自幼酷爱戏曲艺术，并且至今仍执著不改的、学习军工专业的主人公，割舍不下他的那份戏剧情缘，终于1956年转业到了地方，在北京市文化局做了一名普通干部，他，就是活跃在戏剧界近五十余载的剧作家、剧评家、戏剧活动家周桓先生。

到了文化部门之后，平日接触的都是戏剧里的名伶前辈如梅兰芳、荀慧生、李万春……耳边萦绕的也都是各位大师们绕梁余音，酷爱戏曲艺术的周桓先生自然更是如鱼得水一般。在博览名家表演及演唱艺术之后颇得收益再通过努力

钻研，逐渐掌握并熟悉了众名家的演唱特点以及舞台风范，为日后成为一名人所尽知的戏剧作家、戏剧评论家、戏剧活动家提供了极为坚实的基础。

不过，要说周桓之所以著名，那倒并非是由于他的剧作、剧评与著作有多么大的影响，也不是由于他的人生有多么的辉煌，反而恰恰是因了他的平凡。对是平凡——平凡的心态、平凡的为人、平凡的处世哲学。但这平凡绝不是人们通常理解的平庸。因为，在他平凡的表面下还有着他那常人所难有的热情。也正是因了这热情，他才有了常人所没有的感召力与凝聚力，他才有了那么多“名人”不屑做而常人又做不来的“并不辉煌”的许许多多辉煌的事。因了这许许多多“并不辉煌”的辉煌事，在戏曲界的圈中圈外，每提及周桓先生，都会有许多人翘起大拇指：“好人啊！疏财仗义，心口一致！从其嘴可以见到其心！”也有人善意地提醒他：“你这么直来直去，不怕得罪人吗?”可他却回道：“好人，咱得罪不了。坏人，咱不怕得罪。这坏人你要不得罪他，他可是要得罪大家伙儿的呀！”

周桓先生对那些酷爱京剧艺术的年

轻人以及爱好者，可谓是不遗途力地加以帮助，甚至不惜自己掏腰包为他们请来老艺术家进行指点。不论亲疏远近，只要你求到他从不拒绝，真是有求必应。用典型的“周（桓）派”语言说就是“发昏当不了死”，“既然答应，就尽快给人家办；既然能尽早办成，何必要拖延”。对此，他还有一套自己的理论：如同一块手表，不论是多少钱买的，只要它正常运行，你就要珍爱它。如果你的表总是比别人的差几个小时，就算是高价所买，你也会觉得丢人，不如不戴。人也是如此，别人托你办事就是相信你。如果人家求你三次，你哪次都没给人办，以后人家就不会再求你了，自然来往宾朋友也就少了。所以，周某人向来“识托”。

1990 年周桓先生离休后，有了时间没有了束缚，从而更加发挥出了他戏剧活动家的能量，应邀与“大碗茶”茶馆合办“北京人民广播电台戏迷乐”节目。由于他的出色组织与热情，“戏迷乐”节目受到了广大票友和戏曲爱好者的欢迎。“戏迷乐”活动由于演出场地的原因停办以后，为弘扬京剧艺术，周桓先生则致力于不定期的专场演出。1993 年 11 月，

为庆祝国际科技年在北京召开，他自己出资举办"尚派"艺术专场，从西安请来尚小云的得意传人孙明珠演出《擂鼓战金山》，由此使孙明珠名声大噪。戏剧家马少波观看演出后，欣然赋诗曰："西安熠熠一明珠，擂鼓金山震首都；重见绮霞丰采美，薪传师艺赖高徒。"不但如此，由于此次的演出，使孙明珠的才艺得到了许多老艺术家的认可，在此后的"京剧音配像"工程中，李砚秀、吴素秋二位极力推荐她担当为尚小云先生的音配像重任，从而确立了她在当今京剧界"尚派"艺术的魁首地位。

周桓先生又在1994年举办了纪念关肃霜逝世两周年专场演出，1998年举办了魏喜奎创演奉调大鼓50周年纪念演出，1999年举办了庆祝建国50周年和澳门回归演出，还自己编写了《澳门两代人》剧本；2000年举办纪念李万春90诞辰纪念活动，2001年举办北京曲剧诞生50周年演出和纪念《讲演》发表60周年演出；2002年举办了祝贺吴素秋80大寿演出，2003年，举办纪念言菊朋"下海"从艺80周年活动，都是自费所办。

人们说，周桓先生是一个"闲不住

的热心人”。也有人问周桓先生：您这样又搭工夫又搭钱的，图得是何许呢？他回答道：人生如梦，转眼百年。来也空空，去也空空。生不带来，死不带走。我一个人生活，不抽烟，不喝酒，也没什么开销，退休金花不完存起来也没用，还不如让它发挥点应该有的作用。人家求你，那是相信你，看重你，既然如此，你就得“识托”！

（本文作者为人民音乐出版社主任编辑）

梨园耕耘孺子牛

——记剧作家、戏曲评论家周桓先生

赵继鑫

在北京戏曲艺术界活跃着一位离休老人，您别瞧他今年已经是74岁高龄了，但精力充沛，身体健壮，多年笔耕不辍。不管是夏日酷暑头顶烈日；还是数九隆冬冒着风雪严寒；他总是骑着一辆破旧的自行车，跑遍北京四九城的剧院和大小俱乐部演出场所，凡是戏曲名家或中青年演员演出，每请必到。用他的话说："只要是请我看戏，我是下雹子顶着铁锅也要去。"每次看戏，他不怕跑多远路，出多少汗也要认真观摩。回到家里，还要动笔写观后感评论一番，在报刊上大力宣传。他为中青年演员擂鼓呐喊，为戏曲振兴发展到处奔波，他就是北京京剧院离休剧作家周桓先生。

提到周桓先生，不管是在戏曲界同行里，还是在北京票友当中，不敢说尽人皆知，也算是颇有名气。每当人们谈论起他，无论从作品，还是人品都挑起大拇指称赞。虽说周桓先生不是名演员，

也不是有钱的企业家，更不是“大款”，只是一位每月拿工资生活的老干部。您别看他对自己总是勤俭节约，省吃俭用，出门不是骑自行车就是拿着离休证乘坐优惠免费的公共汽车，从不打“的”。他把积攒下来的钱，全用在发展戏曲事业上，如为推荐中青年优秀演员举办个人专场：为著名老艺术家举办纪念演出；为名演员著书立说；为重大节日自编排演新剧目等戏曲公益活动。周桓先生总是忙前忙后，不遗余力地奔波了几十年。

我们现在熟悉的“四大名旦”之一尚小云先生的亲传弟子，著名京剧演员孙明珠女士，当初就是经周桓先生极力宣扬推崇起来的。那是1993年11月，孙明珠虽是陕西省京剧院的主要演员，过去很少来北京演出，不被首都观众所熟知。周桓先生深知孙明珠曾得尚小云先生亲授真传，娴熟掌握尚派表演艺术的风韵和特色，在唱、念、做、打上颇见功夫。他便自行出资，借庆祝国际科技年在北京召开之机，特地把孙明珠从西安请到北京，再请几位中青年演员，举办“尚（小云）派艺术专场”，让孙明珠演出尚派代表佳剧《擂鼓战金山》，在首都舞台上大展她的艺术才华。并请北

京各界名人亲临剧场看戏捧场，一时间孙明珠名声大噪。著名戏曲家马少波先生兴奋地为孙明珠题写了："西安熠熠一明珠，擂鼓金山震首都，重见绮霞丰采美，薪传师艺赖高徒。"赞美的诗句。

不仅如此，京剧名家李砚秀、吴素秋二位老师看了孙明珠的演出，也大加评论，赞扬她的表演颇有尚派艺术之风韵，表演细致入微，展示出尚派表演艺术的特色。为此特地向著名京剧大师张君秋先生推荐孙明珠担当为尚小云先生"音配像"的重任。果然，孙明珠为老师尚小云先生生前演出的佳剧配像，李瑞环同志看过后，夸赞说"这回算找对了人"！同时也受到众多的电视观众的好评。如果没有周桓先生热情地推荐，为中青年演员创造良机，这位优秀演员那能尽快地发展呢？

周桓先生不仅对孙明珠表演艺术如此热忱推崇，他为了戏曲事业后继人才尽快脱颖而出，又挖空心思与老伴著名曲剧创始人、曲艺名家魏喜奎老师细心研究，夫妻共同出资，1994年8月，在北京举办"纪念京剧名家关肃霜逝世两周年专场演出"。从云南京剧院请来关氏高徒乔丽；从哈尔滨京剧院请来有"小

关肃霜”之称的邢美珠；从天津青年京剧团请来李佩红等，联合演出了关肃霜老师生前拿手名剧《铁弓缘》，由三位优秀中青年演员分别扮演该剧里的陈秀英。为使演出更加出色，魏喜奎老师特地粉墨登场客串剧中陈母。一来以表她与已故名家关肃霜异姓姐妹情谊；二来对青年演员更加提携，起到绿叶扶红花的作用，使这出戏演得更加精彩火爆，颇得观众热烈欢迎和赞许。

这些年来，周桓先生不管是北京的还是外省市的艺术表演团体在京演出，无论推出新戏还是新人，只要他看了演出都要撰文评论，给予充分肯定和鼓励。不管是专业戏曲工作者还是“票友”朋友，只要求到他的事，总是有求必应。周桓先生经常说：“要使京剧艺术振兴发展，必须专业与业余两支队伍，联合一起，缺了哪股力量也不成！”他不但这样说，同时也是这样做的！

早在1990年周桓先生刚刚离休，为了实现自己的诺言，便主动登门请出几位京剧名家和北京京剧院退休干部与北京大碗茶茶馆联合成立“北京电台戏迷乐”京剧社，每周在茶馆举办“戏迷乐”活动，有时不化妆清唱；有时为粉墨登

场的彩唱演出。吸引了不少票友和戏曲爱好者亲临茶馆品茶听戏娱乐，搞得红红火火，异常活跃。“戏迷乐”后来从茶馆迁到前门小剧场，最后发展到北京前门外粮食店街的中和戏院。越办越热闹，队伍越来越壮大，有不少老一辈的京剧名家也闻风来到“戏迷乐”参加演唱，许多在职的名演员也给予关切和大力支持。在大家共同努力下，他们恢复排练，演出了老《三岔口》、《翠屏山》、《武昭关》、《查头关》、《虹霓关》、《战樊城》、《宝蟾送酒》、《麻姑献寿》、《盗王坟》、《石猴出世》等久未见于舞台的传统名剧。演出后受到戏曲界的关注，不少戏曲研究专家也赶来观看，在挖掘传统上给予充分肯定。这个“戏迷乐”把京剧专业和业余京剧爱好者团结在一起，在梨园界产生了很大的影响。

周桓先生这些年不仅关心扶持中青年演员，而且他心里还时刻惦念着老艺术家，不管是过世的，还是健在的京剧前辈名宿，他都放在心上。常是从早上7点多钟出门，中午也不休息，一直忙碌到午夜。为他们著书立传。这些年来周桓先生撰写出版了李万春回忆录《菊海竞渡》、中华名伶传奇丛书《魏喜奎》、《小生隽杰

叶盛兰》等几部介绍戏曲名家的专著。

自 1996 年 3 月，魏喜奎老师逝世后，周桓代表“魏嘉奎艺术发展促进会”，自己出资举办了各项戏曲艺术活动。如庆祝新中国建立 50 周年举办专场演出，庆祝澳门回归祖国，周桓还创作了京剧小戏《澳门两代人》排练演出。2002 年 5 月，为纪念毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》发表 60 周年，周桓又创作了反映抗击日本侵略者的儿童戏《红娃擒倭记》。演出后，颇受少年儿童的喜爱，给人们留下深刻的印象。

说到周桓先生的戏剧创作，由于他自幼热爱京剧艺术，1956 年他主动向组织要求从部队转业到北京市文化局做戏曲干部，后来又调入北京市戏曲编导委员会工作，并为荀慧生先生整理“荀派”剧目和表演艺术。在此期间，曾与荀先生合作改编《金玉奴》、《荀灌娘》、《杜十娘》、《霍小玉》、《玉堂春》、《白娘子》和《大英杰烈》等剧目。同时他还改编了《藏珍楼》、《墙头马上》、《洪湖赤卫队》、《赤胆红心》、《方珍珠》、《白卷先生》、《小刀会》等。自己创作了《二嫂入社》、《总理的衬衫》、《换车记》、《巧相逢》、《银线凌空》等。

近年来，别看周桓先生已过古稀之年，仍为梨园默默耕耘。他眼睛不仅紧盯着戏剧界中青年演员的成长。同时，还不忘宣传老一代戏曲艺术家的艺术成就。1999年12月他又主动出资与中国戏剧家协会，在北京举办京剧名宿李万春诞生90周年、逝世15周年纪念专场；随后又举办北京曲剧创演50周年纪念专场；同年12月又与中国戏曲家协会、本溪市委、市政府共同举办京剧名家毕谷云先生舞台生活60年专场演出和座谈会。最近又举办了祝贺京剧名家吴素秋80寿辰专场演出活动、纪念言菊朋先生“下海”从艺80周年专场演出。每次演出他不但出资而且还亲自奔波组织排练、租剧场，召开新闻发布会，奔走几家报刊刊登演出消息，写评价文章。连印制纪念册和演出节目单，都是他自己亲自出马。

周桓先生为戏曲艺术事业的振兴发展，就像一头老黄牛似的，勤勤恳恳、默默无闻地在梨园这块艺术土地上，不图名、不图利，主动出资默默奉献的精神，被世人所敬仰，在梨园界广为传颂！

（本文作者为内蒙古文联副主席、剧评家）

［Ｇｅｎｅｒａｌ　Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝梨园快语
作者＝周桓著
页数＝２７４
石头